السينما في عصر

النيولبراليـة

محمد الفقي

♦ العنوان: السينما في عصر النيولبرالية

♦ تأليف: محمد الفقي

ISBN:**978-139-305-682-9**

m.a.elfeki@gmail.com

الفهرس

القسم الأول: التحولات، والخريطة الكلية

بدايات النيولبرالية

في يناير عام 1981، أصبح الممثل الهوليودي رونالد ريجان رئيساً لأمريكا. وقبل ذلك بسنة ونصف، تم انتخاب مارجريت ثاتشر رئيسة لوزراء بريطانيا، في مايو 1979.

ومنذ ذلك الحين، تم إطلاق يد الرأسمالية الأمريكية داخل أمريكا، وفي العالم أجمع. وبدأت في دول العالم (بما في ذلك الصين، وأوروبا الشرقية، والاتحاد السوفييتي ذاته، الذي سينهار ويتفكك فيما بعد) عمليات توسيع الخصخصة، ومنح المزيد من الإعفاءات والامتيازات للشركات الكبرى، ورفع القيود الحكومية عن الاستثمار في السلاح والبترول، وتقليص الاعتمادات الحكومية على التأمين الصحي، والتضييق على النقابات العمالية، وانتهاج سياسات مالية واقتصادية تزيد من تفاقم البطالة، وتطحن الطبقات الفقيرة، وتستنزف الموارد الطبيعية. سياسات كان هدفها الأساسي هو إطلاق الحرية الكاملة لرأس المال لتوليد الثراء. فتُرك رأس المال يستنزف الموارد الطبيعية في العالم ويدمرها، ويتسبب كل بضع سنوات في أزمة اقتصادية عالمية جديدة، وفي معاناة جماعية لشعوب كاملة، وحروب أهلية، وإفلاس دول، وفقر عام نتيجة حث الناس على الإنفاق المتهور والاستهلاك التفاخري. ُترك رأس المال ليتوحش، ونجح الوحش دائماً في الهروب من محاولات ترويضه، بل وصار أكثر شراسة، وخبثاً. ومن ذلك الحين والرأسمالية لا تقدم للعالم إلا كل ما هو منحط

وسيء. هكذا بدأت النيولبرالية؛ الرأسمالية المتوحشة، الجامحة، المفرطة، المنفلتة.

والإنتاج السينمائي التجاري الضخم في هوليود؛ أي السينما الشعبية الأمريكية، عكست مبكراً، ومنذ حقبة ريجان، تلك السمات لمرحلة النيولبرالية، وآثارها على المجتمع والإنسان. فعلت السينما ذلك، في أغلب الأحيان، بشكل دعائي وداعم للقيم النيولبرالية. وفي أحيان استثنائية، وبمبادرات فنية فردية، فعلت ذلك بشكل نقدي لتلك القيم والسياسات. إننا نلمس حساً نقدياً رافضاً لسيطرة ثقافة الجشع والإفراط الاستهلاكي، مرة في شكل صريح لا يقبل التأويل؛ كما في فيلم أوليفر ستون (وول ستريت، 1987) على سبيل المثال. ومرات أخرى، في شكل أقل صراحة، وإن كانت نبرة الفيلم، وشخصياته، ونسيجه الدرامي، وخاتمته، كلها تؤكد هذا الحس النقدي، كما في أفلام (نادي القتال، 1999)، أو (أمريكان سايكو، 2000)، أو قبلهما (عمل خطر، 1983).

لكن، ومنذ الكارثة الأمريكية المالية والاقتصادية الكبرى في 2007، لم تعد تلك المحاولات الفردية في السينما الشعبية الأمريكية -على قلتها- في نقد النيولبرالية موجودة بحال. بالرغم من أنه ربما لم نكن في احتياج لمثل هذا النقد في يوم من الأيام، مثل حاجتنا له اليوم. إن سينمائيين كبار، مثل أوليفر ستون، يفضلون الآن الأسلوب المباشر من خلال السينما التسجيلية؛ لنقد

القيم والسياسات الأمريكية. لكن سينمائيين آخرين، من فئة الكبار أيضاً، يبدون كما لو كانوا قد استسلموا، بشكل أو بآخر، لتلك القيم. مارتن سكورسيزي في فيلم (ذئب وول ستريت، 2013) هو المثال الأبرز.

سمات السينما الهوليودية في عصر النيولبرالية

يختلف القالب العام النموذجي لأفلام هوليود الشعبية في عصر النيولبرالية اختلافاً جذرياً عن سينما هوليود الكلاسيكية في الأربعينيات والخمسينيات، بل وحتى في الستينيات. أفلام هوليود الاستعراضية، أو الكوميدية، أو الرومانسية، أو حتى الاجتماعية الأكثر جدية، كانت جميعها تتميز بوجود وحدة عضوية في الفيلم. كان لكل فيلم من أفلام تلك الحقبة هدف درامي أساسي تقوم على خدمته كل العناصر السردية والبصرية الأخرى. بل إن هذه العناصر السردية والبصرية تنشأ أساساً، وتجد مبرر وجودها، في الحفاظ على هذا الهدف الدرامي، وتغذيته باستمرار، ليتقدم إلى الأمام. إنها تقاليد السرد الكلاسيكي الهوليودي التي تزخر بها مراجع كتابة السيناريو والإخراج التي كتبها أساطين العاملين في هوليود في ذلك العصر.

لكن، ومنذ بدايات حقبة النيولبرالية، باتت السينما الشعبية الأمريكية، وبصورة تدريجية، ومتصاعدة، تهمل تقاليد الآباء تلك بطريقة مؤسفة، وتستمد مرجعيتها البصرية، وأسلوب سردها، من مزيج من: أساليب الإعلانات التجارية التلفزيونية، وأغاني الفيديو كليب المصورة، وألعاب الفيديو، بالإضافة إلى أفلام الوحوش اليابانية في فترة الخمسينيات، وأفلام الأكشن المصنوعة في هونج كونج في عقدي السبعينيات والثمانينيات. وهي تأخذ تلك الخلطة إلى مستوى أعلى من الحدة، والكثافة، والمبالغة، إلى

الحد الذي يفقد فيه الفيلم الوحدة العضوية التي يفترض أن تحافظ على تماسك السرد. والنتيجة المنطقية التي تحدث فعلاً في كل فيلم من تلك الأفلام هي أن تصبح للأجزاء الأولوية على حساب الكل. ولتعويض هذا القصور الفني الفادح، يعمد صناع الفيلم إلى مزيد من المبالغة، والإفراط، والتعقيد الشكلي، في كل جزء مكون للفيلم، كنوع من التعويض عن افتقاده للوحدة العضوية، أو القيمة الفنية، أو المعنى.

الحشد والإفراط

يصبح المسيطر على صناع الفيلم هو الرغبة في شد انتباه المتفرج، ومطالبته بالاندهاش دهشة الريفي الذي شاهد المصباح الكهربائي لأول مرة. ومن هنا الإصرار على المبالغات في الديكور المسرف في زخرفاته، ورفاهيته، وطابعه الحشدي، والمبالغات في انفجارات المباني والجسور، وتحطيم السيارات أثناء المطاردات، والتعقيد التقني والشكلي في الخدع البصرية، والتصميم المعقد جداً لشخصيات الأنيمشن الرقمية المشاركة في تلك الأفلام، لدرجة عدم قدرة المتفرج، بصرياً، على الإلمام بتفاصيلها من أول نظرة، وكأن تعقيدها الشكلي يطالبه بالنظرة الثانية كتعويض زائف عن القيمة الفنية.

إن الفيلم الشعبي الهوليودي الآن يتم بناؤه على أساس أن يمنح لأطرافه حرية التكثيف والمبالغة، ويكون ذلك بالطبع على حساب قلب وعقل الدراما. بل يصبح مبرر وجود الأطراف هنا هو مدى نجاحها في تحقيق أقصى قدر ممكن من المبالغة والإفراط: الديكور، والخدع البصرية، والكاميرا المفرطة في حركتها وزواياها الشاذة، والمونتاج السريع شديد التعقيد، والمكساج المفرط في تعدد طبقاته الصوتية، وهلم جرا.

يصبح إذن الرابط الوحيد بين تلك الأجزاء هو الإفراط، كبديل عن الوحدة العضوية الدرامية التي تخدم السرد في الفيلم.

وبدلاً من العناصر المحققة للوحدة العضوية؛ أي بدلاً من المنطقية في السرد، والتراكم، ووحدة الأسلوب والنبرة، يتم استبدال كل ذلك بالمبالغة والحدة والإفراط، والذي يحاول المونتاج السريع القيام بعملية لحام لهم جميعاً، لدرجة لا يمكن معها الإلمام بالصورة في كثير من الأحيان، إلا بالقيام بإيقاف عرض الفيلم والنظر إلى الكادر الواحد بوصفه صورة فوتوغرافية ثابتة منعزلة ومنفصلة.

من الأمثلة النموذجية على تلك النوعية: سلسلة أفلام (المتحولون) Transformers التي بدأت عام 2007؛ العام الذي بدأت فيه الكارثة المالية الأمريكية. إن الطريقة المعقدة التي تتحول فيها السيارات إلى روبوتات عملاقة، ليس دليلاً فقط على ما تتطلبه تلك الأفلام من استخدام كثيف للتقنيات الرقمية المعقدة التي وفرتها التكنولوجيا للسينما، ولكنه علامة أيضاً تعكس طريقة تحويل الأصول إلى مصطنعات، بمصطلحات بودريار. إن السيارة (أو الشاحنة، أو الهليكوبتر) تتفكك فجأة، ثم تعيد تشكيل نفسها من جديد لتصبح شكلاً معقداً من الروبوتات الضخمة، والأضخم حجماً بكثير من الحجم الأصلي للسيارة. وبالرغم من أنها تصبح شيئاً مصطنعاً تماماً، وليس لها أي علاقة بواقعها الأصلي السابق، إلا أننا مع إيقاف عرض الفيلم والتدقيق الشديد في الكادر الثابت، سنلمح في كل منها بقايا، أو نفايات، من الأصول: شبابيك السيارة، اسطوانة العادم، صندوق التروس، عجلة القيادة، غطاء المحرك، الرفارف الجانبية، الردياتير،

إطارات السيارة..إلخ



إن كيد ييجر Cade Yeager؛ المصمم الأساسي لنماذج الروبوتات في سلسلة أفلام (المتحولون) يتباهى دائماً بأنه بنى نماذجه من تجميع أجزائها من النفايات، ومن مقالب القمامة. إننا هنا بإزاء مفهوم إعادة التدوير الذي تعتمد عليه أساليب صناعة

تلك الأفلام: إعادة تدوير، وتعديل، وتكييف، أصول فنية سابقة ثبت نجاحها التجاري من قبل وتركت أثراً طيباً في نفس المتفرج.

الاقتباس من الأعمال السابقة

إن الأساس الذي تنهض عليه هذه الأفلام هو اقتباسات لا نهاية لها من أعمال أخرى سابقة، في شكل أقرب إلى عملية تجميع للنفايات وإعادة تدويرها. ولذلك يولي منتجو ومخرجو تلك الأفلام أهمية عظمى لعملية المونتاج السريع والمعقد لجمع هذه النفايات معاً. إنها جزء من الثقافة الكونية النيولبرالية التي تعتمد على إعاة التدوير، عوضاً عن الإنتاج الأصيل، وهي نفسها الثقافة التي تجعل الـ D.J الذي يقوم بجمع التراكات الموسيقية للآخرين ومزجها معاً، أكثر شهرة، وثراءً، من المؤلفين الموسيقيين الأصليين لتلك الألحان.

بمصطلحات رولان بارت، يمكن القول إن صانع هذه النوعية من الأفلام لا يعمل بوصفه مبتكراً، أو منشئاً لنص أصيل، ولكن بوصفه جامع لشذرات، واقتباسات، يستخرجها من عدد غير محدود من النصوص والثقافات الأخرى. فهو غير قادر على إنتاج نص أصيل، ولكنه قادر فقط على إعادة إنتاج نص قد سبق إنتاجه من قبل. ولهذا السبب نجد، مثلاً، أن الصف الثاني من مخرجي هذه الأفلام؛ مثل: دون سيجل، ووالتر هيل، ومايكل باي، وجو دانتي، وروجر كورمان، يعيدون استخدام الأفكار والموتيفات التي سبق لمخرجي الصف الأول صناعتها.

ومخرجو الصف الأول، أنفسهم، من أمثال: جيمس كاميرون،

ورونالد إيميرك، وجورج لوكاس، وريدلي سكوت، وستيفن سبيلبرج؛ كانوا قد قاموا، قبلاً، بالاقتباس من عدد لا محدود من الأفلام السابقة، سواء من هوليود الكلاسيكية، أو من باقي سينمات العالم. إننا بصدد الحديث عن نسخة عن نسخة عن نسخة، وكل نسخة جديدة ليست صورة عن النسخة التي تسبقها، ولكن تشويه لها، واصطناع لها.

من الأمثلة الدالة على موضوع الاصطناع، والمحققة لرؤية بودريار في هذا الصدد، اصطناع الوحوش والمسوخ في تلك الأفلام عن الوحوش والمسوخ في الأفلام اليابانية في فترة الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي. كانت الوحوش اليابانية أقرب إلى الشكل الحيواني، الشكل الواقعي، ثم أخذت مع سينما هوليود الشعبية تبتعد، شيئاً فشيئاً، عن الأصل الواقعي، حتى صارت في أفلام مثل (المتحولون) وحوشاً رقمية، لا علاقة لها بالكائنات الحية الواقعية على الإطلاق، ولكنها بالرغم من ذلك تزاحم الواقع نفسه بالكتف والذراعين، مطالبة لنفسها بمتسع واقعي أكبر من الواقع نفسه، وهو الأمر الظاهر في عملية التسويق العالمي التجاري واسع النطاق لتلك الوحوش الرقمية في صورة نماذج بلاستيكية مصغرة، وألعاب ليجو، وأفلام كارتون، ومجلات كومكس، وإعلانات تجارية، فضلاً طبعاً عن إعادة إنتاج تلك الأفلام من جديد في شكل سلاسل من عدة أجزاء، تستمر في الظهور طالما مازالت تحقق هدفها من الأرباح المالية.

إن صانع الفيلم الشعبي الهوليودي، الضعيف فنياً بطبيعته، يدرك أن مكمن قوته الوحيدة هو في الاقتباس عن الأصول السابقة. وفي محاولته للتذاكي، يقوم بعملية توسيع لدائرة الاقتباس، محاولاً المزج بين أكبر عدد ممكن من الأصول، وعلى نحو فج، ومفرط، بحيث يغلب طابع الحشد التجاوري لهذه العناصر المقتبسة، وليس التوليف الدياليكتيكي، وعلى نحو نشعر معه دائماً بأن صانع الفيلم يخشى الانحياز لأي من تلك العناصر، التي تتجاور معاً، جنباً إلى جنب، في شكل فصامي سلمي خال من الصراع.

من الشيق ملاحظة، مثلاً، أن الروبوت بامبلبي Bumblebee في سلسلة أفلام (المتحولون)، هو سيارة رياضية صفراء، تتحول إلى روبوت عملاق مدجج بالسلاح، وتسعى لحماية البطل المراهق الذي سينقذ العالم من الدمار.

إن بامبلبي هذا لا يستطيع إجراء حديث مع البطل بلغة البشر، وعوضاً عن ذلك، يتفتق ذهنه الصناعي عن فكرة، ليست فقط ذكية، ولكنها ربما تمثل الملمح الأساسي في كيفية صناعة تلك النوعية من الأفلام: يقوم بامبلبي باستخدام الراديو الموجود في السيارة في تسجيل كل ما يتم بثه من أغان، ومقابلات، ونشرات أخبار، وأحوال الطقس، وإعلانات تجارية، ومقاطع من الأفلام والمسلسلات، ثم يقوم بعملية قص ولصق لعدد من الجمل الواردة في تلك المواد الصوتية (وبالأصوات الأصلية المختلفة،

والمتباينة، لأصحابها) ثم يستخدم تلك الأصول الصوتية في محادثاته مع رفيقه البطل المراهق.

ألا يفعل صانعو تلك الأفلام الشيء نفسه الذي يقوم به بامبلبي؟! ألا يشتكي نقاد السينما مر الشكوى من افتقاد هذه



الأفلام لأية فكرة أصيلة؟! إن بامبلي في الحقيقة هو استعارة عظيمة لما تقوم به هذه الأفلام من قص ولصق للأصول، لتنتج في النهاية شكلاً غير منسجم، خال من الأصالة، ومن الوحدة

العضوية، شكلاً يحاول التودد والتقرب إلينا باستدعائه لأصول سابقة، كنا قد رأيناها من قبل وأعجبنا بها، شكلاً يحاول أو يغوينا بالحنين لما أعجبنا به سابقاً من الأعمال السينمائية والتليفزيونية.

إفراط اللاحق على السابق

الملمح الآخر الذي يمكن أن نلاحظه في سينما هوليود الشعبية الآن، خصوصاً في الأفلام التي تأخذ شكل الأجزاء أو "السلسلة الفيلمية"، هو أن كل فيلم لاحق لابد وأن يكون أكثر إفراطاً من السابق. إن منطق "السلسلة"، أو "الكمالة"، أو حتى الأجزاء المنفصلة-المتصلة، هو منطق مستعار من المسلسلات والدراما التليفزيونية، وليس منطقاً سينمائياً خالصاً. بل طالما تهرب كبار السينمائيين من صنع جزء ثان لأفلامهم، حتى تلك التي أصابت قدراً كبيراً من الربح التجاري، أو النجاح الجماهيري.

لكن منطق "السلسلة"، وهو المطلوب والمرغوب تليفزيونياً، لا يصبح كذلك في حالة الفيلم السينمائي لأسباب درامية أو سردية، فما تم عمله، مثلاً، في سلسلة كـ (المتحولون 2007-2014) هو إعادة إنتاج الفيلم نفسه، بعد أن حقق ربحاً تجارياً. إنه تكرار، بالمعنى السيء والرديء للتكرار. وهو مظهر أيضاً من مظاهر منطق الإفراط: الإفراط في استغلال النجاح التجاري للنسخة-الأساس، أو بعبارة أخرى: الإفراط في استغلال "العلامة التجارية".

بالتأكيد يمكننا معاملة سلاسل أفلام مثل (المتحولون)، أو (حرب النجوم)، أو (المُبيد)، أو (ماكس المجنون)، باعتبارها

"علامة تجارية"، كأي علامة تجارية في مجتمع الاستهلاكي الرأسمالي؛ كـ (ستاربكس)، أو (وول مارت)، أو (آبل)، أو (سوني)، أو (مايكروسوفت)، أو (شانيل).

إن اسم (المتحولون) على أفيش الفيلم هو نفسه العلامة التجارية التي يُقبل عليها المراهقون، وليس الدراما، ولا الثقة في اسم المخرج مثلاً، ولا حتى النجوم. إن المتفرج يدخل دار العرض على وعد بأن تكون النسخة الجديدة من الفيلم ذو العلامة التجارية أكثر إفراطاً من النسخة السابقة؛ وعد بأن التكرار الجديد سيكون أكبر، وأعنف: في الهزل، والسخافة، والعنف، والحسية والعري، وألفاظ السب، والخدع البصرية الرقمية، والديكورات المسرفة، ومطاردات السيارات، وتفجيرات المباني..إلخ.

من الطريف أيضاً ملاحظة أن النسخ الأخيرة من تلك الأفلام شهدت إفراطاً حتى في طولها الزمني، وصل متوسطه تقريباً إلى ساعتين ونصف. هذا فضلاً عن الإفراط في ميزانيات النسخ الأجدد، التي تصل أحياناً إلى 10 أضعاف النسخة السابقة عليها؛ لأن كل نسخة جديدة من السلسلة تتطلب المزيد من مشاهد مطاردات السيارات، وتحطيم وتفجير المباني، واستخدام عدد أكبر من العمالة الفنية في العمليات التقنية الخاصة بالمونتاج، والمكساج، والخدع البصرية. وليس من قبيل الاستثناء أن ثلاثة من أكبر المونتيرين في هوليود (روجر بارتون، وويليم جولدنبرج، وبول رابيل) أشرفوا على قسم المونتاج في النسخة

الأخيرة من المتحولين (المتحولون: العصر البائد 2014)، بينما عمل في قسم المونتاج 48 مونتيراً، وفي قسم الصوت والمكساج 66 فنياً، وفي قسم الخدع البصرية 1233 فنياً.

مسرح الأحداث، أيضاً، في النسخ المتقدمة من تلك السلاسل الفيلمية يتم ترقيته وتوسيعه. فبدلاً من مجرد الاقتصار على أمريكا، تتوسع أماكن الأحداث إلى دول أخرى، ثم كل الكرة الأرضية، ثم الفضاء الخارجي، ثم مجرتنا، ثم المجرات المحيطة بمجرتنا، ثم الكون أجمع بمجراته كلها، ثم الأكوان الموازية لكوننا، وهلم جرا.

حتى أن بطل السلسلة نفسه يكتسب، مع كل فيلم جديد، لياقة بدنية أعلى، وقدرات جسدية أكبر، في كل نسخة جديدة. وسيارات الأبطال، أيضاً، يتم ترقية موديلاتها في النسخ التالية عن النسخ السابقة: من مرسيدس، وكاديلاك، في الجزء الأول، إلى بورش، وفيراري، في الجزء الثاني من (أولاد مشاغبون) Bad Boys ، على سبيل المثال.

الإفراط التقني والبصري

يمكن الجزم، بصفة عامة، بأن السمات البصرية المميزة لسينما هوليود الشعبية الآن مستمدة من التقاليد التليفزيونية لا السينمائية؛ وبخاصة من الإعلانات التجارية، والأغاني المصورة للتليفزيون.

لقد فتح رأس المال الهوليودي ذراعيه لعدد كبير من مخرجي الإعلانات والأغاني، بعد أن حققوا نجاحات تجارية ملحوظة، ليصبحوا هم مخرجو السينما التجارية في هوليود الآن، وأتى هؤلاء معهم بـ "جماليات" الإعلان التليفزيوني، إن جاز لنا أن نطلق صفة الجمال في هذا المقام. ومن المهم بمكان الإشارة إلى أن تلك العملية قد حدثت منذ تنامي قيم النيولبرالية، وليس قبلها، بالرغم من وجود الإعلان التليفزيوني منذ اختراع التليفزيون نفسه.

إن ما حدث للإعلان التجاري التليفزيوني في عصر النيولبرالية هو أنه قد تحول من وسيلة، إلى غاية في حد ذاته؛ من أداه لتسويق السلع، إلى سلعة في حد ذاته. لقد خلق الإعلان الطلب عليه لدى شرائح كبيرة من الجمهور الذي أبهرته الإعلانات الاستهلاكية بإفراطها البصري والحسي، فأصبح يتابعها لذاتها، لا بوصفها وسيلة لتسويق سلعة. بل وصار الجمهور على دراية بأسماء مخرجي تلك الإعلانات، الذين

أصبحوا بدورهم نجوماً هم أنفسهم. يصلح مايكل باي نموذجاً معيارياً ممتازاً عندما نتحدث عن الأولاد المشاغبين الذين صَعَّدهم رأس المال في هوليود لينتقلوا من إخراج الإعلانات التجارية والأغاني التليفزيونية المصورة، إلى إخراج الأفلام الشعبية التجارية.

من ضمن ما فرضه أولاد الإعلان المشاغبين هؤلاء على السينما الشعبية الهوليودية، من الناحية البصرية؛ هو الإفراط في درجة تشبع الألوان في الصورة Saturation، وهو تقليد مستورد من الإعلان التليفزيوني وأغاني الفيديو كليب، وفيه تصبح الصورة على درجة عالية من التشبع في صفاء اللون: في الملابس، والإكسسوارات، والديكور، والإضاءة، بل وحتى لون بشرة الممثلين. وكان الأمر قد بدأ أولاً في مجال الإعلانات بمحاولة المخرجين الاستفادة من منجزات التكنولوجيا الرقمية الحديثة، وعندما انتقلوا إلى السينما نقلوا تلك الخبرة معهم، لابوصفها وسيلة بصرية لغرض أو هدف درامي، ولكن كمجرد ميزة بصرية تشد انتباه المتفرج وتدغدغ دهشته. إن الاستحواذ على انتباه المتفرج هو الهدف الوحيد الذي يعرفه ويؤمن به مخرجو الإعلان التجاري الحديث، حتى أكثر من هدف تسويق السلعة التي يصنعون الإعلان من أجلها.

إن تشبع الألوان في صورة السينما الشعبية اليوم يستمر من مشهد إلى آخر، بغض النظر عن مكان التصوير إن كان داخلياً

أو خارجياً، وبغض النظر عن توقيت التصوير إن كان في النهار أم في الليل، للدرجة التي لا نستطيع معها التفرقة -في أحيان كثيرة- ما بين لقطات الداخلي والخارجي التي نراها أمامنا بسبب درجة التشبع العالية في الصورة هنا وهناك.

ونحن هنا لسنا بإزاء الحديث عن أسلوب خاص بمخرج واحد، مثلاً، كاستخدامات ستانلي كوبريك للأحمر والأبيض في أفلامه، أو لون الدماء الحمراء لدى تارانتينو، أو حتى أسلوب خاص بجماعة من المخرجين، مثل مخرجي الدوجما، الذين يصرون على الفقر البصري، والكاميرا المهزوزة في أفلامهم، نتيجة إيمانهم بأسلوب بصري معين، نابع عن رؤية أصيلة خاصة بهم.

لا، إن الأمر لا يتعدي في حالة مخرجي الأفلام الشعبية الهوليودية مسألة الإفراط في استخدام التكنولوجيا الجديدة في التصوير والمؤثر البصرية؛ الإفراط في استخدام الوسيلة الفنية، من أجل أسر انتباه المتفرج، فقط ليس إلا.

من السمات البصرية لتلك النوعية أيضاً: الإفراط في حركة الكاميرا، ليس في مشاهد الأكشن فقط، ولكن في عموم الفيلم، الذي لا تتوقف فيه الكاميرا عن الحركة، فهناك حركة دائمة للكاميرا بلا هدف سوى الاستعراض وجذب الانتباه، مع كثير من اللقطات المتطرفة في زواياها شديدة الانخفاض أو الارتفاع، ووضع الكاميرا في أماكن غريبة، والتصوير بلا لزوم من

الهليكوبتر Areil shots.

إن كل الدروس العظيمة من المخرجين الكبار بضرورة أن تكون الكاميرا درامية، وأن يحدد المخرج وضع الكاميرا، ويختار زاوية التصوير، وارتفاعها، وحجم اللقطة، بناءً على الضرورة الدرامية، إن كل ما يمكن أن نتعمله من سيد التقنية في السينما؛ ألفريد هتشكوك، والذي نقرأه في الحوار الطويل الماراثوني الذي أجراه معه فرانسوا تريفوا، يتم تجاهلها، عن جهل، لا عن وعي فني أو إدراك جمالي.

حركة الكاميرا المستمرة الدائمة تجعل الكاميرا نفسها محسوسة ملموسة حاضرة في وعي المتفرج. وطالما كان هم كبار المخرجين إخفاءها، وتمويهها عن الوعي. وينبغي القول هنا أن الحركة المفرطة للكاميرا وحضورها في وعي المتفرج، لا يكون لسبب أو ضرورة درامية؛ بمعنى أنها لا ُتستخدم بوصفها سارد أو راو صريح يكشف عن نفسه، ولكن بوصفها تستقطب انتباه المتفرج وتلهيه عن الحدث الدرامي؛ إنها نفس حركة الأرجوحة في الملاهي التي تلهي وعي الأطفال عما حولهم.

في مشهد اقتحام الشرطيين لوكر تجار المخدرات في (أولاد مشاغبون، 2)، تدور الكاميرا في دائرة كاملة 360 درجة، ليس دورة واحدة، ولكن خمس دورات كاملة، أثناء تبادل إطلاق النار بين الشرطيين وأفراد العصابة. تخترق الكاميرا المبرمجة

بالكمبيوتر الحوائط الفاصلة بين الشرطة والمجرمين، وتخترق الأثاث والإكسسوار، كاسرة كل الحواجز والحوائط الرابعة لتستقطب الانتباه أكثر من الحدث الدرامي. إن التقنية هنا هي البطل وليست الحبكة، بل إن التقنية تشتت الانتباه عن الحبكة: يخرج الحدث الدرامي من مجال تركيز المتفرج ويحل محله الانبهار بمسار حركة الكاميرا؛ آخر صيحات التكنولوجيا الرقمية السينمائية.

إننا هنا بإزاء حالة نموذجية لا يستخدم فيها السينمائي أدوات عمله، ولكن أدوات عمله هي التي تستخدمه. إن الفن هنا يصبح زائداً عن الحاجة؛ حيث يحدد صانع الفيلم موضوعاته المفضلة وفقاً لأحدث الابتكارات في مجال التقنيات البصرية.

قام فالتر بنيامين مرة بتعريف الجمال بأنه: "ما يظل وفياً لطبيعته الجوهرية فقط عندما ُتحجب عنه الجوانب التقنية التي ساهمت في صنعه". إننا بهذا التعريف نستبعد كل الإنتاج الهوليودي من الطيف الواسع للنطاق الجمالي.

الإفراط السردي والدرامي

الإصرار على الإفراط في حركة الكاميرا ينبثق من الإيمان بأولوية الإبهار البصري على السرد. وهذا التركيز على الرغبة في إحداث إبهار بصري لابد وأن يؤدي إلى فقر في الدراما وضعف في السرد، وهو، بدوره، ما يؤدي إلى مزيد من الإفراط في العناصر الشكلية والتقنية علها تعوض ذلك الضعف؛ أي أننا بإزاء حلقة جهنمية مفرغة من الضعف، والركاكة، بل وسيل من الأخطاء الفنية والمهنية في الفيلم المصنوع. إن هناك قطيعة مع التقاليد الأمريكية الكلاسيكية في صناعة الفيلم، والمتوارثة منذ أيام د. دبليو. جريفث، مع كل فيلم أمريكي شعبي جديد. ولا يمكن الحديث بجدية عن العناصر الأرسطية الثلاث: وحدة المكان، والزمان، والحدث، في أي من تلك الأفلام، لأن قرابتها الحقيقية هي لعائلة الإعلانات التجارية، وأغاني الفيديو كليب، وليست لعائلة الدراما.

في فيلم (أولاد مشاغبون 2)، وفي مشهد مطاردة الشرطة لعصابة المخدرات الكوبية، نتابع لقطتان سريعتان في بداية المشهد، منفصلتان عن بعضهما زمانياً: لقطة في الغروب لطائرة هيليكوبتر للشرطة تطارد قارب المجرمين، ثم لقطة في منتصف الظهيرة لقارب المجرمين وهو يحاول الهرب من الشرطة. لا أهمية تذكر ُتمنح لمنطقية التتابع الزماني، أو المكاني، للحدث الدرامي، بل ُتمنح كل الأهمية لفتنة الصورة بالأساس، وفقط.

الصورة لذاتها، بذاتها، كوحدة منفصلة عن باقي المشهد. إن تجميع اللقطات مع بعضها البعض لا يستهدف خلق تراكم سردي، أو تراكم في الشعور بالزمن، أو المكان، أو الإيقاع، بقدر ما يستهدف تعلية سقف الفتنة البصرية. وهو ما يؤدي إلى فوضوية في النسيج العام للفيلم ككل، تؤدي إلى صعوبات تتعلق بشعور المتفرج بالمكان: مكان الحدث. خصوصاً مع السرعة العالية في القطع بين اللقطات (هناك لقطات كثيرة تدوم أقل من ثانيتين على الشاشة)، مع الغياب شبه الكامل للقطة التأسيسية في بداية المشهد: وهي اللقطة التي تفتتح كل مشهد، وهي عادةً لقطة عامة للشخصيات والديكور، وتكون ضرورية لفهم العلاقات البينية، والمكانية، بين الشخصيات في فراغ المشهد.

الفوضى المكانية معززة أيضاً باستغلال الإمكانات الحديثة لتكنولوجيا تسجيل ومكساج الصوت الرقمي، خصوصاً في أنظمة الدولبي، أو الصوت المحيط Surround-Sound Systems. هذه الأنظمة قادرة على بناء طبقات صوتية متعددة، ومعقدة، في نفس الوقت، بحيث تخرج أصوات الأفعال التي تحدث في يمين الكادر من مكبرات الصوت الموجودة على يمين شاشة العرض، وأفعال اليسار من مكبرات اليسار، وأصوات السماء من المكبرات العلوية، وأصوات الأرض من المكبرات السفلية. إن هذا التفصيل المعقد للصوت (والذي يتطلب جهداً فنياً خارقاً في عملية المكساج) يُستخدم في السينما الشعبية الهوليودية بحيث يعزز التشتيت والفوضى المكانية في الصورة، وعلى نحو مضاد

لطريقة المكساج المعيارية للصوت في أفلام ما قبل فترة التسعينيات من القرن الماضي، والتي كانت تمنح نوعاً من "الوحدة الصوتية" للفيلم، تعزز الإحساس بالمكان من ناحية، وتخلق مسافة بين المتفرج وبين الصورة، على عكس نظام الصوت المحيط، الذي يزرع المتفرج في قلب فوضى الحدث، ويمنعه من تلقي أية خبرة، نتيجة للصدمات الصوتية المستمرة، خصوصاً مع الإيقاع السريع للنقلات في الصورة؛ أي الصدمات البصرية المستمرة، والمانعة أساساً لتغلغل أي خبرة لدى المتفرج.

إن عملية استيعاب المتفرج للفيلم تتطلب حالة من الاسترخاء أثناء المشاهدة، وهو الأمر النادر في سينما هوليود الشعبية الآن، وبتعبيرات فالتر بنيامين، يمكن القول إنه كلما زاد نصيب عامل الصدمة في المشهد السينمائي، كلما كان على وعي المتفرج أن يزيد من انفصاله عن المشهد، لأن آلية الانفصال تلك تكون هي الحاجز الحمائي الذي يحمي المشاهد ضد المثيرات الصادمة. وكلما تصاعدت وقويت الصدمات في الفيلم، كلما انشغل الوعي في زيادة كفاءته، حتى يُشكل درعاً واقياً ضد هذه الصدمات، وبالتالي يقل دخول أي شيء من الفيلم إلى حيز الخبرة الشخصية للمتفرج.

ومن اللافت للتأمل أنه في حين تصنَّف كثير من أفلام هوليود الشعبية تحت نوعية "أفلام الرعب"، إلا أن المتفرج لا يتملكه أي

إحساس بالخوف أثناء الفرجة، وربما فطن صناع هوليود لذلك في وقت سابق، فشاهدنا في السنوات الأخيرة استحداث نوع جديد، هو مزيج من أفلام الرعب والكوميديا.

إن عدم إحساس المتفرج بالخوف هنا، يمثل، طبعاً، فشلاً مهنياً ذريعاً لمخرجي أفلام الرعب الهوليودية الحديثة، لأنه يمثل، في نفس الوقت، نجاحاً لوعي المتفرج في حمايته من صدمات الفيلم. إنه نجاح لدرعه الواقي، والذي يزداد صلابة بالتدريب مع كل مشاهدة جديدة لتلك النوعية، لإننا نعلم أن السينما يمكنها أن تقوم بتدريب الوعي، ومركز الحس لدى المتفرج، مع تكرار المشاهدات.

ويمكن لنا أن نشعر أكثر بالإخفاق المثير للرثاء لصناع تلك الأفلام في اختراق خبرة المتفرج، إذا ما قارنا أعمالهم بأعمال هتشكوك، الذي كان يملك وعياً عميقاً لما يقوم به. إن إحساس المتفرج بالخوف -حتى الآن، ومع تكرار المشاهدات لنفس الفيلم- أثناء مشهد قتل جانيت لي في الحمام في (سايكو، 1960)، أو في مشاهد مهاجمة الطيور للبشر في (الطيور، 1963)، أو في الكثير من المشاهد الأخرى لأفلامه، لهو دليل حي على نجاح هتشكوك في فهم الطريقة التي يستطيع بها المخرج السينمائي تعطيل الدرع الحمائي الواقي من الصدمات لدى الجمهور، واختراق وعي المتفرج والنفاد إلى خبرته الشخصية. إن الإحساس بالخوف كان دائماً هو الإثبات القاطع لدى فرويد في

فشل الوعي في الدفاع عن صاحبه ضد الصدمات.

المجتمع النيولبرالي صنو السينما النيولبرالية

لم تعد الأولوية في المجتمع النيولبرالي للعمل المادي الذي ينتج سلعاً مادية حقيقية، فقد انتقل إنتاج السلع إلى الصين، والهند، وجنوب شرق آسيا، وأمريكا اللاتينية. وفي المقابل، سادت في أمريكا أشكال أخرى من العمل، وأصبحت الشركات الكبرى هناك هي تلك الشركات التي تعمل في مضاربات البورصة، والتسويق العقاري، وتجارة التجزئة الاستهلاكية (وعلى رأسها أمازون)، وشركات تسليع العلاقات الاجتماعية (الفيسبوك، وتويتر، نموذجاً).

وأدى تدهور مكانة العمل المادي في أمريكا إلى تدهور الممارسة، والتي هي شرط ضروري لاكتساب الخبرة، التي بدورها تشهد أفولاً مؤسفاً في المجتمعات النيولبرالية. وفي مجتمع تتدهور فيه الممارسة والخبرة، يحل الانبهار محلهما كعنصر حيوي تعتمد عليه أشكال العمل الجديدة اللامادية. وهذا الانبهار، وما يرافقه من هالة، يتأتى في السنوات الأخيرة، أكثر ما يتأتى، من المنجزات التكنولوجية الرقمية. إن الجماهير العريضة تتطالب بشيء فاتن تنبهر به، وسريع الزوال، في نفس الوقت، ليفسح المكان لغيره الأكثر إفراطاً للحلول محله.

وما ظاهرة أفول هالة نجوم هوليود سوى ملمح من ملامح تدهور الفن في مقابل أدوات التكنولوجيا. فعوضاً عن هالة نجوم

هوليود في الأربعينيات، والخمسينيات، والستينيات، ليس لدى هوليود اليوم إلا إفراط حسي وتافه في الصورة، ووسيلة تقنية تسبق الغاية وتحددها، وأدوات تستخدم صانع الفيلم بدلاً من أن يستخدمها هو، وإفراط في التصعيد بهدف جذب الانتباه وإحداث الصدمات لدى المتفرج. ولذلك نشهد في كل مشهد أكشن تصعيداً أكثر من المشهد السابق له؛ يصبح مشهد الأكشن التالي أكثر إفراطاً: أطول من حيث المدة الزمنية، وأعنف، وصادم أكثر. ويصبح منطق الإفراط والتضخيم هو القانون الأعلى الذي تتحدد وفقاً له باقي اعتبارات الفيلم، بما في ذلك الدراما؛ أي بدلاً من أن يصبح كل تتابع خادماً للفيلم ككل ويجب أن يدفع القصة إلى الأمام، يصبح على كل تتابع أن يرفع الإفراط الشكلي إلى أعلى.

والحقيقة أنه لا يمكن أن يتحمل خط درامي واحد كل هذا الإفراط، ولذلك ُتنسج الدراما في تلك الأفلام على نحو تصبح فيه شبكة فوضوية من الخطوط الدرامية المنبثقة عن بعضها البعض، وهي شبكة هشة من نسيج درامي ضعيف، وتفتقد للترابط المنطقي بين خيوطها، وهو أيضاً نسيج مهترئ لأنه إعادة استخدام متكرر لأفلام أخرى سبق تنفيذها على نحو أفضل. إن ما يقود توليد الحبكات، أو الخطوط الدرامية، ليس هو الضرورة الدرامية، أو المنطق الدرامي، بل الرغبة العارمة في جذب الانتباه وإحداث الصدمة. وهو نفسه ما يقود نبرة المقاطع والتتابعات الفيلمية التي تتقافز من الكلبية إلى الطوباوية الساذجة، من الميلودراما الفجة إلى الهزلية، من العنف المفرط إلى

المسخرة المبتذلة. إن الهدف الأعلى هنا هو مفاجأة المتفرج بصدمات متتالية متصاعدة، ولابد في هذه الحالة من التدهور إلى الرخص والابتذال. إن كثيراً من تتابعات الأفلام الشعبية الهوليودية الآن عديمة الذوق والإحساس السليم، ويصبح من قبيل المعتاد دهس جثث ميتة بالسيارات أثناء المطاردات، أو الاختباء في كيس جثة امرأة ميتة في المشرحة ومحاولة توليد كوميديا هزلية من الموقف كما في فيلم (أولاد مشاغبون 2).

إن نتيجة هذا الإفراط هو تشتيت انتباه المتفرج على نحو يفقد معه قدرته على استيعاب هذا النسيج الفوضوي للحبكة (أو اللاحبكة). وبالمصطلحات الاقتصادية التي ُتعرِّف التضخم المالي بوصفه تضخماً في عملة البلد بسبب إصدار النقد الورقي من غير غطاء ذهبي أو دولاري، بإمكاننا تعريف التضخم (أو الإفراط) الفيلمي على أنه التصعيد بدون غطاء درامي. والأمر هنا شديد الشبه بالزخارف الباروكية التي سادت في القرن السابع عشر؛ والتي كانت تتميز بدقة وتعقيد في تفاصيلها على نحو مفرط وغريب، وكأن السينما الشعبية الهوليودية بقطيعتها مع المعايير والنماذج الكلاسيكية لا تهدف إلى تثوير جماليات فن السينما، ولكن على العكس، تمثل ردة مؤسفة إلى عصور التدهور الفني.

الأمر الذي يؤكد هذه الردة الفنية، أن هذا البناء السردي الفوضوي للدراما كان موجوداً من قبل مع بدايات اختراع

السينما، وقبل جريفث، فهذا الشكل السردي المفتقد للعمود الفقري نعثر عليه في الهزليات المبكرة في بدايات اختراع السينما، فالأفلام في تلك الفترة كانت تحتاج -لاعتبارات إنتاج نظام الاستوديو البدائي الأمريكي القديم- إلى أن تكون قابلة للحذف والإضافة بحسب ضرورات الرقابة أو العرض العام على الجمهور، ومن ثم اعتمدت تلك الهزليات على تتابعات منفصلة في شكل أكروبات وحيل سركية ومهارات بدنية، تضاف أو تحذف من الجسم العام للفيلم عند الضرورة. إن هوليود الآن ترتد شيئاً فشيئاً إلى تلك الحقبة التي لم تعرف الأفلام فيها الوحدة البنائية، ولا المنطقية السردية، وكانت السينما فيها تعتمد على إبهار المتفرج بالتقنية المخترعة حديثاً.

هوليود وشرعنة العنصرية

وبشكل ملفت للغاية، تحفل الأفلام الشعبية في هوليود بكل أنواع الأفكار المقولبة والمعلبة للنيولبرالية، وعلى نحو مفرط، ضمن نفس نسيج الإفراط العام الذي يسود منطق هذه الأفلام. ويمكن التذكير بأفلام مثل: (أولاد مشاغبون، 2)، سلسلة (المتحولون)، (يوم الاستقلال، 1996) Independece Day ، (شبح، 2015) Specter، سلسلة (المنتقمون)، (جسر الجواسيس، 2015) Bridge of Spies ، (البركة الراكدة، 2016) Deadpool ، وغيرها.

إن هذه الأفلام، بتعدد مستويات الإتقان الفني فيها، أو بتعدد أطياف ُصناعها: من أول مخرجي الطبقة الأولى كـ سبلبيرج، وجيمس كاميرون، وريدلي سكوت، وحتى الأكثر ضعفاً، مثل مايكل باي، وودون سيجل، وروجر كورمان، لا تخلو حبكاتها أبداً من موضوعات مثل: الحرب على الإرهاب، والهجرة غير الشرعية، واستدعاء ثيمة الحرب الباردة مع العدو الشيوعي السابق، والجواسيس الأجانب في أمريكا، والحدود الأمريكية المُهدَّدة من عصابات المافيا في الخارج..إلخ

حتى إننا نشهد في حبكات أفلام الجريمة الأخيرة، ربطاً دائماً ما بين الجريمة المنظمة الداخلية، وبين العدو الخارجي، وعلى نحو يصبح معه "الدخيل الأجنبي" هو السبب في الجريمة، وفي

إثارة الاضطراب، وتهديد السلام والأمان بين أبناء المجتمع. دائماً الخارج هو العدو هنا، ويُستخدم الأمر على نحو ساذج، وبإفراط غير مسبوق. وإن كان هتشكوك قد سبق له استخدام "الخارج" و"الآخر" في الأفلام التي صنعها أيام الحرب العالمية الثانية، أو حتى في فترة الحرب الباردة، لكنه كان يستخدمه فقط كمجرد وسيلة استدراج للدخول إلى الحبكة الأساسية للفيلم؛ أو ما كان يُطلق عليه "الماكجوفن" MacGuffin أو "سمكة الرنجة الحمراء". لكن ماكوفن هتشكوك يتحول الآن في أفلام هوليود ليصبح هو الهدف والغاية في حد ذاته (ونلاحظ هنا، مرة أخرى، القطيعة التامة مع تعاليم الآباء).

في فيلم مثل (أولاد مشاغبون 2) تواجه شرطة ولاية ميامي عصابة مخدرات من هايتي، ثم عصابة مخدرات من كوبا، بل وتنتقل الأحداث نفسها إلى كوبا حيث يدور القتال هناك في الشوارع بين شرطة ميامي، وبدعم من المقاومة الكوبية المسلحة، مع القوات القمعية العسكرية للرئيس الكوبي الدكتاتوري.

الفيلم يحفل أيضاً بالسخريات الصريحة من المهاجرين الحاليين في المجتمع الأمريكي (الكوبيون، ومهاجري أمريكا اللاتينية). وللمفارقة الغريبة، يتم ذلك من قبل شرطيين أسودين، أي ممن كان بالأمس محل السخرية والتمييز العنصري.

وسبلبيرج في فيلمه (جسر الجواسيس) يستدعي، من جديد،

ثيمة الحرب الباردة مع العدو الشيوعي، ليس لإفلاس في الأفكار الصالحة لعمل أفلام إثارة شعبية ناجحة، ولكن، كما يبدو، كنوع من تجييش المشاعر ضد روسيا؛ الوريث الحالي للاتحاد السوفييتي السابق، خصوصاً بعد دخول روسيا كمنافس اقتصادي وعسكري لأمريكا مؤخراً. خصوصاً أن الفيلم قد ظهر بعد تلقي أمريكا بعض الضربات الموجعة، ومنها فرار إدوارد سنودن؛ المستشار التقني في وكالة الأمن القومي الأمريكية إلى روسيا وتسريبه لوثائق خطيرة للـ C.I.A.

إن إلقاء سب التناحر أو الاضطراب على المتطفل الأجنبي الخارجي كان دائماً هو الوسيلة التقليدية للأيديولوجيا الأضعف والأفقر -وبخاصة الأصولية اليمينية- للتنصل من أسباب التناحر، والاضطراب في المجتمع. وهي وسيلة مُجربة وسبق أن أثبتت فعاليتها مراراً في تجييش فئات وطبقات المجتمع معاً في لحظة وطنية سامية، فيُزاح التناحر الاجتماعي ويُلقى سببه على العدو الخارجي أو المتدخل الأجنبي، ويُنقل مسرح العمليات إلى الخارج؛ إلى أراضي العدو الدخيل. ودائماً ما يتم، في هذه الأفلام، الهروب والقفز على السؤال الأهم: ما الذي سيحدث بعد هذه اللحظة التاريخية الوطنية السامية؟ وكيف سيُترجم تجييش المجتمع إلى إقامة نظام اجتماعي عادل، وحر، ومحل رضى؟ وكيف سيتم التوفيق بين المصالح المتعارضة لفئات وطبقات المجتمع؟

إن الصراع السياسي والاقتصادي الذي يسبب أشكالاً كثيرة من التشوهات والاضطرابات في المجتمع، بل وكل التناقضات التي لا سبيل إلى حلها بين الطبقات، يتم تجاهلها وإزاحتها جانباً في تلك الأفلام، ويتم التشويش على خطوط الانقسام الحقيقية بين فئات المجتمع؛ التي تتعارض مصالحها مع بعضها البعض. وبدلاً من أن يتم لوم النظام الرأسمالي نفسه على ما يسببه من أزمات ومصائب، يتم إزاحة هذا اللوم بمحاولة تركيز الغضب كله على مجموعة عرقية محددة واتهامها بإفساد النظام والاستقرار. فيصبح المسلمون، أوالمهاجرون غير الشرعيين، أو العدو السوفييتي السابق، أو كوبا، أو فنزويلا، أو كوريا الشمالية؛ هم الدخيل الأجنبي الذي يهدد السلام بين أبناء المجتمع الأمريكي.

ولذلك فإن العنصرية واضحة في تلك الأفلام. وبالرغم من أن هذه العنصرية موجهة في أغلبها وأوضحها إلى الخارج (المسلمون، العرب، الروس، الكوريون الشماليون..إلخ)، لكنها ملموسة أيضاً تجاه المهاجرين الجدد لأمريكا: (المكسيكيون، الهايتيون، العرب، الألبان، الأوروبيون الشرقيون..إلخ)، وفي أحيان كثيرة، يقوم بدور المُضَّطهِد من كان بالأمس ضحية للاضطهاد؛ فيمارس الأمريكي الأسود اضطهاده على المهاجرين الجدد، وكأن الضحية تقتل ضحيتها:

فيلم (أولاد مشاغبون 2)، وفيلم (مصطافو الربيع، 2012) Spring Breakers، على سبيل المثال.

شرعنة كراهية العرب

أحصى الصحفي الأمريكي ستيف كول في " New York Review of Books"، في 7 فبراير 2013، عدداً كبيراً من تغريدات الأمريكيين بعد مشاهدتهم لفيلم:

(Zero Dark Thirty, 2012)

الفيلم الذي أخرجته كاثرين بيجلو، صاحبة أوسكار أفضل مخرجة، والذي تناول عملية مطاردة أسامة بن لادن، طيلة عقد كامل، حتى تم اغتياله. وهاك بعضاً من هذه التغريدات:

- تانر بريدجيز: الفيلم جعلني أريد إطلاق النار على العرب.

- دالتون رو: بعد ما شاهدت الفيلم، أتمنى إطلاق النار على ذوي البشرة السمراء وأنا أرتدي نظارات جوجل للرؤية الليلة.

- كيلي ماري: لا يوجد أبشع من أن ُتشاهد (زيرو دارك ثيرتي)، بينما خلفك في قاعة العرض صفين ممتلئين بالعرب!

- إيفان لينارس: شاهدت لتوي الفيلم.. رؤية العرب في الحافلة يثير أصابي.. هل يُعتبر التبول عليهم سلوكاً عنصرياً؟

العينة السابقة لا توضح فقط تأثير هوليود على الرأي العام الأمريكي، ولكن تبين أيضاً إلى أي حد تم توطين التشوش إلى حد الخلط بين: المسلمين، والعرب، والعرب المسيحيين، وذوي

البشرة السمراء، والإرهابيين، والمتشددين دينياً، والعلمانيين، إلى آخر الفروق الصريحة داخل مجموعة بشرية تقدر بربع سكان كوكب الأرض.

إن الصورة النمطية التي ألحت هوليود -منذ نشأتها- على رسمها للعربي، كانت تصر على زرع الكراهية في نفس المشاهد الأمريكي، على نحو تصبح معه تلك الكراهية جزءًا من أفكاره وتصرفاته. ورثت هوليود التشوهات، والأساطير الزائفة، والرغبة في تحقير العربي، من التراث الاستعماري الأوروبي، خصوصاً المحتلين الإنجليزي والفرنسي. وبدأ الأمر بتقديم العربي في الأفلام على أنه "الشيخ" صاحب الأموال الطائلة، الغبي، الذي لا يقدر قيمة المال، المهووس بالنساء، خصوصاً الأمريكيات الشقراوات. نتذكر، على سبيل المثال، أفلاماً مثل:

(Sheik, 1921) , (Looking for Danger, 1957) ، (Harum Scarum, 1965) , (Raiders of the Lost Ark, 1981) .

وكان يتم تقديم الوطن العربي في تلك الأفلام على أنه صحراء شاسعة محفوفة بالمخاطر، بها واحات قليلة هي مقر "للشيوخ" الأثرياء، الذين يستعبدون النساء "الحريم"، ويقضون أوقاتهم إما في حفلات عربدة زاخرة بالطعام والراقصات، أو في تعذيب الضعفاء في أقبية سرية. أما عامة العرب؛ فهم لصوص، كاذبون، فاسقون، قذرون، سذج وأغبياء. هذه القولبة نجدها، على سبيل المثال، في أفلام مثل:

(Invitation to the Dance, 1956) ، (Samson Against the Sheik, 1962) ، (Happy Hooker Goes to Washington, 1977) ، (Cannonball Run 2, 1981) ، (Never Say Never Again, 1983) ، (Sahara, 1984) ، (Jewel of the Nile, 1985).

ولم تستثني هوليود حتى أفلام الأطفال، بل على العكس، فأفلام الكارتون تصدمنا بالافتراءات التي تحويها، وبحطها من شأن العربي؛ من قبيل فيلم ديزني (علاء الدين، 1992)، الذي يتضمن كل الفاولات العنصرية التي مارستها هوليود تجاه العرب، بما في ذلك الأغنية الافتتاحية للفيلم:

جئتُ من مكان بعيد
يقع في أرض بعيدة
حيث تتجول قوافل الجمال
وحيث يقطعون أذنك
إن لم يعجبهم شكلك
إنه مكان همجي، صحيح..
لكنه الوطن!

واستمرت الصورة النمطية السلبية الساذجة للعربي، حتى انتصار العرب في حرب أكتوبر 1973، وأزمة النفط التي صاحبتها، وما أعقبهما من تصاعد للصراع العربي-الإسرائيلي. حينها، بدأت هوليود ُتركِّب صورة إضافية على الصورة السابقة، ستصبح هي السائدة فيما بعد. فحتى قبل أن نسمع عن ظاهرة

الجهاديين، والعمليات "الاستشهادية"، والإرهابي "الإسلامي"، بدأت هوليود مع بدايات عقد الثمانينيات من القرن الماضي، في تقديم العربي أو المسلم بوصفه إرهابياً مهووساً. نتذكر هنا الصورة النمطية للإرهابي العربي، البشع، عديم الشفقة، الذي يقتل الأبرياء بدماء باردة في أفلام مثل:

(Back to the Future, 1985) , (Delta Force, 1986) , (Death Before Dishonor, 1987) , (True Lies, 1994) , (Ernest in the Army, 1998).

استمرت هذه الصورة وتجذرت أكثر بعد 11/9، لتُحمِّل جميع العرب والمسلمين مسؤولية ما حدث. فبدلاً من أن يكون السبب هو التطرف المجنون الذي يؤذي العرب أنفسهم بأكثر من ما يؤذي الغرب، أصبحت أفعال القاعدة تعكس أفكار وأفعال مليار وثلاثمائة مليون مسلم، تحولوا جميعاً إلى أكباش للمحرقة، وأصبحت كلمتا "عربي" و "مسلم" تستحضر صورة الإرهابي، وصورة الإرهابي تستحضر كلمتي "عربي" و "مسلم".

ويمكننا اليوم إحصاء أكثر من 25% من الأفلام التي صنعتها هوليود على مدار تاريخها،ُتكرس الخوف من العربي، وتهينه، وتسخر منه، وتغذي أسطورة العربي الإرهابي المتخلف الذي يتقرب إلى الله بسفك الدماء الغربية. ورغم أن هوليود قد قامت بتعزيلات كبرى في عنصريتها السابقة تجاه الهنود الحمر، والسود، واليابانيين، والصينيين، إلا أنها مازالت مصرة على

تكريس الصورة المهينة للعربي، وترفض تغييرها.

ليس الأمر أمر صدف غبية مع هوليود، فالصدفة في هوليود هي مجموعة اتفاقات، ونتيجة إرادات. هل تتصور مثلاً أن تحل شخصية يهودي محل شخصية عربي في فيلم أمريكي، ويمر الأمر بسلام بوصفه نوع من حرية الفن؟! يوماً ما، قال جاك فالنتي؛ رئيس جمعية الفيلم الأمريكي السابق: "واشنطن وهوليود ينبعان من نفس الـ DNA"، وهو قول صائب، ويؤكد أن استمرار شيطنة العرب يتم لأسباب هيكلية؛ تتعلق بمصلحة السياسات الأمريكية نفسها، وأن من يسيطر على هوليود هو صاحب مصلحة في تجييش العداء ضد العرب.

إن عنصرية هوليود لا تفعل في الحقيقة سوى أن تدفع بالنموذج الأمريكي الحالي إلى مزيد من الانحطاط، كما قال تزيفتان تودوروف في (الخوف من البرابرة، 2008): "إن الخوف من البرابرة هو ما يُوشك على جعل الحضارة الغربية نفسها بربرية". فأولاً يتم نزع صفة الإنسانية عن العربي، وشيطنته، بث الخوف والرعب منه، باعتباره نسخة طبق الأصل من أسامة بن لادن، لا يستحق التعاطف أو التفهم، فتُرتكب ضده الأعمال الأكثر فظاعة، والتعذيب، والقتل، بدافع شرعية حماية النفس. ويتم شرعنة الاحتلال، والقتل العشوائي، والتعذيب داخل سجن أبو غريب، أو حتى قتل النساء والأطفال بوصفهم إرهابيين:

(Hel Squad, 1985) , (Iron Eagle, 1986) , (Rules of Engagement, 2001) , (24, 2004) , (Sleeper Cell, 2005) , (Zero Dark Thirty, 2012) , (American Sniper, 2014).

فالكراهية قد تم شرعنتها، وتم تبرير الظلم والاحتلال والقتل، وهو نفس السبب الذي لا يشعر معه المجتمع الأمريكي بالقلق من تزايد جرائم الكراهية ضد العرب والمسلمين، وتصاعد العنصرية تجاه كل ما هو عربي، فهو متمسك بالخرافة، رافض لتغييرها.

في نهاية فيلم جون فورد (الرجل الذي قتل لايبرتي فالانس، 1962)، يقول الصحفي الذي سمع القصة الحقيقية لعضو مجلس الشيوخ الأمريكي، واكتشف أن سمعته البطولية، هي في الحقيقة ليست بطولته هو، بل بطولة شخص آخر، يقول، وهو يمزق الورق الذي يحوي الحقيقة ويلقيه في نيران المدفأة، مبرراً رفضه لنشر الحقيقة في صحيفته:

- نحن في الغرب يا سيدي.. وفي الغرب، حين تتحول الخرافة إلى حقيقة.. ننشر الخرافة.

نبوءة، أم تنبؤ محقق لذاته؟

في فيلم (Black Sunday ، 1977)؛ تحاول الإرهابية العربية "داليا" تلغيم منطاد كبير، والطيران به فوق ملعب كرة قدم في مدينة ميامي، ليصطدم بالمدرجات المكتظة بالمتفرجين، مستهدفة قتل نحو 80 ألف متفرج يحضرون المباراة النهائية لدوري كرة القدم الأمريكية. في 11 سبتمبر 2001، سيتكرر نفس السيناريو في الواقع، ولكن التسعة عشر إرهابياً الحقيقيين سيلجئون إلى استعمال طائرات مدنية بدلاً من المنطاد المدني. فهل كان الفيلم يتبنأ بأحداث 9/11 قبل وقوعها بأكثر من 24 عاماً؟

الفيلم نفسه به إشارات تنبؤية لا يمكن إغفال تحققها واقعياً في ما بعد؛ على سبيل المثال؛ قول الإرهابية داليا: "سنضربهم في المكان الذي يتأذون فيه أكثر.. سنضربهم حيث يشعرون بالأمان.. في منازلهم ذاتها!".

وفي فيلم (The Delta Force ، 1986) يقوم إرهابيون عرب بخطف طائرة ركاب مدنية أمريكية وتعذيب كل من فيها، خصوصاً من يحملون أسماء يهودية.

وفي فيلم (Death Before Dishonour ، 1987)؛ يقوم زعيم الإرهابيين العرب بإصدار أوامر لأتباعه "الجهاديين"، بتفجير مبنى السفارة الأمريكية، عن طريق اقتحامها بسيارة ملغومة

بالمتفجرات. عُرض هذا الفيلم في أمريكا، وفي العالم أجمع، قبل أحد عشر عاماً من وقوع تفجيرات سفارتي أمريكا في كينيا وتنزانيا عام 1998. فهل كانت تلك نبوءة أيضاً من هوليود؛ هل كانت نفحة من نفحات الحَدْس الهوليودي؟

في هذا السياق، يلحظ من يسترجع أفلام هوليود؛ تلك التي ظهر فيها العرب، من بعد انتصارهم في حرب أكتوبر 1973، وإلى ما قبل أحداث سبتمبر 2001، أنها تتضمن الكثير مما يمكن اعتباره نبوءات بما سيحدث في ما بعد من قبل جماعات الإرهاب المتأسلمة. ويصبح من قبيل المعتاد في أفلام هوليود، ما يرد على لسان زعيم الإرهابيين الذي يرتدي العقال العربي، والذي يشتري الأسلحة الأمريكية من أجل استخدامها في أعماله الإرهابية، حين يخاطب في فيلم (Ernest In The Army ، 1998) أتباعه قائلاً: "هذا الصاروخ الذي يحمل قذيفة من البلوتون، سيمكنني من إخضاع الكفار، وأن أصبح زعيم العالم العربي".

لكننا سنقترح على القارئ أن يقوم بقلب فكرة التنبؤ السابقة رأساً على عقب، وليتأمل في مدى صدقها في وضعها الجديد وهي مقلوبة. وسنستعير من أجل ذلك مفهوماً مستقراً في العلوم الاجتماعية، هو: "التنبؤ المحقق لذاته"؛ وهو يعني أن يُطلق شخص ما أو مؤسسة توقعاً، وبالرغم من استحالة تحقق حدوثه في ظل استمرار الشروط الطبيعية، إلا أنه يتحقق فعلاً على أرض الواقع، لا لشيء إلا بسبب إطلاق التنبؤ نفسه.

نستطيع أن نضرب مثالاً بسيطاً على النحو التالي: إفرض أن أحد مقدمي البرامج التليفزيونية الشهيرة في مصر خرج على المشاهدين يوماً ليتنبأ بحدوث أزمة تموينية كبيرة في سلعة أساسية كالسكر مثلاً، وذلك بالرغم من توافر كميات كبيرة وكافية من مخزون السكر في مصر، وعلى نحو يستحيل معه حدوث أزمة في الأسواق على هذا النحو. تخيل إلى ماذا يمكن أن يؤدي إطلاق هذا التنبؤ؟ قد يؤدي إلى تكالب المواطنين على شراء كميات ضخمة من السكر، بهدف تخزينه في المنازل، أو حتى لبيعه في ما بعد في السوق السوداء، وهو ما يؤدي بالفعل إلى اختفاء السكر من الأسواق، وحدوث أزمة حقيقية، فيتحقق التنبؤ الذي أطلقه مقدم البرنامج التليفزيوني، بالرغم من كذبه في البداية.

إن قوة السينما في الإيحاء بأفعال، وبردود أفعال، هو أمر طال الحديث عنه، حتى بات معروفاً ومستقراً، ولن نعمد إلى للتذكير بأمثلة لقيام أفراد ومجموعات باقتباس وتنفيذ سيناريوهات سرقة واعتداء وقتل من أفلام هوليودية سبق أن شاهدوها.

إن وسيلة التسلية الشعبية في عالم اليوم (السينما والتليفزيون)، قد تصبح بالنسبة للبعض مهرجاناً للتماهي والانعتاق من واقعهم المرفوض، وفي هذه الحالة قد يتلقف الإرهابي، المُحتَمل، الفكرة من الفيلم الهوليودي، ويمضي بها قدماً في مشروعه التدميري، خصوصاً مع عجزه عن التفكير

والابتكار المستقل، فتصبح أفلام الإرهاب جزءًا من إطاره المرجعي، وتفتح أمامه عرضاً مجيداً لأوهام "البطولة"، فيتماهى مع هالتها آملاً أن ترفعه إلى مستوى أبطال هوليود.

بالنسبة للمُشاهدين العاديين، يؤدي مشاهدة أفلام الإرهاب الهوليودية، إلى أن يتكيف المُشاهد مع الصورة الذهنية المرسومة للإرهابي في تلك الأفلام، كما تتكيف العين مع التلاعب في الأضواء المتلالئة، والذي يكون مرهقاً في البداية، ولكن العين تعتاده بعد ذلك، حتى أنها قد تستطيبه وتستمتع به لاحقاً. وفور أن يتكيف المُشاهدون مع هذه الصورة، تصبح واقعاً ذهنياً بالنسبة لهم، فتستحضر كلمة "عربي" صورة الإرهابي، وتستحضر صورة الإرهابي كلمة "عربي"؛ كما اتهم جميع الأمريكيين (إعلاماً، وشعباً، ومسؤولين) العرب بعد تفجيرات أوكلاهوما 1995، قبل أن يتضح أن مرتكبها هو شاب أيرلندي، كاثوليكي، يُدعى تيموثي مكفاي.

وبالنسبة للبعض الآخر من المُشاهدين، ينتشر الفيروس من الفيلم إلى الجمهور، وبغض النظر عن كون الجمهور عربياً أم غير ذلك (ولتتذكر الجنسيات العالمية المختلفة المنضمة إلى داعش)، فقد نجد من بينهم من يرحب بالمناسبة التي تتيح له اختبار قدرته الذاتية على تكرار عنف الفيلم. فبالنسبة لنفسية مريضة، وأيديولوجية مشوهة، وعقل مشوش يفتقد للتمييز السليم، تصبح أفلام الإرهاب الهوليودية شكلاً بالغ الإيحاء، ومغرياً

بالمحاكاة، فيكرر الواقع السينما، بنفس الطريقة التي يكرر بها التاريخ نفسه، وهنا نصبح أمام مفارقة غريبة هي أنه ربما قامت هوليود -وهي ترفع فزاعة الإرهاب العربي- بولادة العدو الذي كانت تخشاه، وكأنها خانت نفسها بنفسها، واخترعت عدوها لنفسها؛ فمشهد الإرهاب يؤدي إلى إرهاب المشهد، ويعيد الإرهاب في الصورة تغذية الإرهاب في الواقع. إن أفعال الإرهابي "الجهادي" الحالي لا يمكن أن ُتقرأ بمعزل عن الصورة التي ألحت هوليود طويلاً على زرعها في وعي المُشاهدين عن الإرهابي "العربي".

يقول جان بودريار في كتابه (المصطنع والاصطناع، 1981): "إن الميديا، وهي تجعل من نفسها أداة لاستغلال الخوف من الإرهاب لتحقيق أغراض دعائية أو سياسية، تنشر في الوقت نفسه، وعلى نحو غامض ومخيف، الإعجاب الخام بالفعل الإرهابي، ولذلك فهي نفسها إرهابية. تنشر الميديا المعنى وضده، وتتلاعب في كل الاتجاهات، ولا يستطيع أحد السيطرة على هذه العملية."

يحاكي إذن الإرهابي الفيلم الهوليودي، ويجد لذته في دفع الأمور إلى أقصاها، وبدلاً من النهاية السعيدة في الفيلم، يغيظ الإرهابي العالم، ويصر على أن يتجاوز الواقع الخيال؛ يصر على منح العنف الهوليودي علاوة إضافية؛ فيقوم بإيقاع الكارثة الحقيقية، لتأتي المأساة الإرهابية الواقعية أشد هولاً من المأساة

الهوليودية.

وهم التنوع الثقافي والمساواة العالمية

إننا بإزاء مفارقة تدعو إلى التأمل حقاً: إن أفلام هوليود الشعبية في عصر العولمة تبدو من السطح وكأنها تكرس وتحتفي بالتنوع الثقافي، خصوصاً وأن مجال توزيعها هو العالم أجمع، ولكن مع قليل من التأمل والتدقيق تتضح الحقيقة المرة: أن هذا التكريس للتنوع الثقافي العالمي لا يأتي من منطق المساواة، بل من منطلق الأوليجاركية الطبقية. إن موضع الآخر في هذا التنوع الثقافي هو موضع تابع، ومتدن.

إن الحشد، والحشر، الذي يتم وفقاً له "الآخر" في تلك الأفلام، لا يتم على أرضية المساواة بين أمريكا والجميع، ولكنه يتم على أرضية السيادة والتفوق.

ويبدو الأمر شبيهاً لما يحدث في الاقتصاد العالمي إلى حد كبير، وخصوصاً ما يطرحه سلافوي جيجك في (سنة الأحلام الخطيرة) من أنه في الوقت الذي تبدو أمريكا وكأنها إمبراطورية في انهيار، بسبب الازدياد في ميزانها التجاري السلبي، وتبدو للاقتصاديين وكأنها مفترس غير منتج، يمتص تدفقات يومية بأكثر من مليار دولار من المنتجات الصناعية الحقيقية المادية من الدول المنتجة للفائض المادي (الصين، اليابان، ألمانيا، الدول النفطية)، فإن الأمر يشبه الضرائب والعشور التي كانت تدفعها المستعمرات لروما في العصور القديمة. وتظل أمريكا تشفط

الفوائض المالية كمكنسة كهربائية عملاقة من الدول الصناعية الحقيقية التي تجني أرباحاً حقيقية، ويتم تحويل هذه الفوائض في أمريكا في صورة تدفقات مالية إلى وول ستريت والبنوك الأمريكية؛ التي تحولها إلى استثمارات في الأسهم والسندات والقروض..إلخ.

إن أمريكا التي يصبح اقتصادها، يوماً بعد يوم، اقتصاداً خدماتياً يعتمد على تجارة المعلومات والاتصالات، وتسليع العلاقات الاجتماعية، والمضاربات، أصبح يعتمد في الأساس على مبدأ الثقة الأيديولوجية والذهنية لدى دول الفوائض المالية في أن أمريكا هي البلد الأكثر استقراراً للاستثمار الآمن من ناحية، وهي القوة العسكرية الأولى الحامية والمدافعة عن أمان رؤوس الأموال من ناحية أخرى (ومن هنا يمكن فهم حاجة أمريكا دائماً إلى عدو تشن الحرب عليه لتستمر هذه القناعة والثقة فيها كحام لرؤوس الأمول)، ولهذا يستمر تحويل الفوائض والأرباح المالية من المصنعين الحقيقيين إلى أمريكا، بالرغم من أن العالم -في الحقيقة- ليس في حاجة إلى أمريكا، بل أمريكا هي التي في حاجة إلى العالم.

هذه الخلفية الاقتصادية تنعكس في أفلام هوليود الشعبية، بل وتمهد تلك الأفلام الوعي العالمي لها. إن موقع الآخر في تلك الأفلام يشبه موقع المستعمرات بالنسبة لروما القديمة، ويشبه موقع الاقتصادات العالمية بالنسبة للاقتصاد الأمريكي. من هنا

يبدو الحديث عن المساواة مع الآخر ليس إلا ضرباً من التفاهة والسخافة.

تزييف الوعي في أفلام هوليود

الرئيس الأمريكي هاري ترومان (1884-1972)، والذي أعطى أوامره بإسقاط القنبلتين النوويتين على هيروشيما وناجازاكي، وهو نفسه صاحب معسكرات الاعتقال الجماعية للأمريكيين من ذوي الأصول اليابانية في الحرب العالمية الثانية، كتب وهو شاب رسالة إلى خطيبته جاء فيها: "أعتقد أن كل إنسان مساو لأخيه الإنسان، طالما كان أميناً ومحترماً، وليس زنجياً، أو يابانياً، أو صينياً... يقول العم "ويل" إن الرب خلق الإنسان الأبيض من تراب، وخلق الزنجي من الوحل، ثم رمى ما تبقى فجاء منه الياباني والصيني."

لكن، إذا كان هذا هو التاريخ الفعلي لأمريكا، فإننا نشهد تاريخاً آخر مزيفاً في أفلام هوليود.

ففي (كابتن أمريكا: المنتقم الأول، 2011) Captain America: The First Avenger، نرى شخصية بطل أمريكي-ياباني في قوات النخبة الأمريكية يعمل كتفاً بكتف مع "كابتن أمريكا" في مواجهة النازي الألماني أثناء الحرب العالمية الثانية. وكأن الهدف هو زرع وعي بديل مفاده أن الأمريكيين-اليابانيين كانوا جزءًا من الجيش الوطني في الحرب، وليسوا محتجزين جماعياً في معسكرات الاعتقال المسورة. إن صورة الوحدة الوطنية الأمريكية ضد العدو النازي هنا هي صورة مزيفة لما

وقع تاريخياً بالفعل، وهي تأتي في نوعية أفلام شعبية وواسعة الانتشار، هي الآن مصدر أساسي من مصادر المعرفة، و"الخبرة"، لدى جيل المراهقين؛ جيل الإنترنت والمصطنعات، المعزول عن الواقع الاجتماعي، والذين يحيون في "صحراء الوعي" بتعبيرات سلافوي جيجك.

في نفس الفيلم أيضاً، تكسب أمريكا الحرب العالمية الثانية بمجهودات "كابتن أمريكا" ورفاقه الجنود الخارقين، وبفضل ما في حوزتهم من أسلحة سرية فتاكة، وليس بتضحيات شعب الاتحاد السوفييتي، الذي قدم أكثر من 20 مليون قتيلاً من أبنائه حتى بدأ جيش هتلر ينهزم أمامه لأول مرة.

ويستمر تزييف الوعي خلال الفيلم حين يشير، مثلاً، إلى الضابط النازي السادي "يوهان شمت"، ومنظمته النازية "الهيدرا"، المستمرة في عملها من أيام الحرب العالمية الثانية وإلى يومنا الحالي، بوصفها المسؤولة عن الإرهاب والتخريب في عالمنا المعاصر. فتنجو بذلك السياسات الأمريكية في كوريا، وفيتنام، وكمبوديا، وأمريكا اللاتينية، وأفغانستان، والعراق.. إلخ، من اللوم.

إن الفوضى في عالم اليوم، والحروب الأهلية، والقتل، والانقلابات المدبرة، والاغتيالات، والفقر، والخراب الذي تتسبب فيه الأجهزة الأمنية، والسياسات الأمريكية، يتم نسبها جميعاً إلى

تغلغل منظمة "الهيدرا" النازية داخل منظمة "الدرع" الأمريكية المسؤولة عن حماية أمريكا والعالم.

بل وتصبح الآلة العسكرية الأمريكية هي الأمل الوحيد في "إنقاذ العالم" من الدمار، وإليها يرجع كل الفضل في تحويل الشاب الضعيف المصدور "ستيف"، إلى "كابتن أمريكا" الخارق القوة والمفتول العضلات، الذي ينقذ العالم من خطر الدمار في كل أفلام سلسلة (كابتن أمريكا) Captain America وسلسلة (المنتقمون) The Avengers .

وتتكرر أصداء هذه الفكرة في معظم الأفلام الأمريكية الحالية، حتى وإن كانت أجواء الدراما خيالية وبعيدة عن الواقع، مثل فيلم (ماكس المجنون: الطريق الضاري، 2015) Mad Max: Fury Road . فالجنة "الخضراء" التي يحاول أبطال الفيلم الوصول إليها لتحقيق الخلاص من عبوديتهم، لا يتم الوصول إليها إلا بوسيلة "المركبة الحربية" المتفوقة على باقي مركبات الخصوم والأعداء، وباستخدام الأسلحة والمسدسات والبنادق.

وبمناسبة الحديث عن الجنة، نشير، عرضاً، إلى أن الجنة نفسها التي نعرفها كما استقرت صورتها في الوعي الجماعي الإنساني، يتم تشويهها في فيلم (هذه هي النهاية، 2013) This is the End ، حيث نرى الصالحين في الجنة يتعاطون المخدرات، ومن حولهم فتيات الاستعراض بالبيكيني. بل ويصل الأمر إلى

أن يستقبل أحد الملائكة بعض الصالحين الصاعدين تواً إلى الجنة بقوله: "مرحباً بكم في الجنة يا أولاد الغواني**!**".

أما فيلم (أبراهام لينكون: صائد الفامبايرز، 2012) Abraham Lincoln: Vampire Hunter ، فيحاول تزييف تاريخ أقدم من تاريخ الحرب العالمية الثانية. إن لينكون في الفيلم يصطاد مصاصي الدماء، على طريقة "صيادي الأشباح" في السلسلة الفيلمية الشهيرة. لكنه يتحول إلى العمل بالسياسة، عندما يدرك أن ممارسات مصاصي الدماء هي المسؤولة عن استمرار نظام الرق (وليس الرأسماليين، والإقطاعيين، والنظام الاقتصادي الحر الذي تأسس في الأصل على اقتصاديات الرق، والإتجار بالبشر، والسخرة). وحين ينجح في الانتخابات الرئاسية ويصبح رئيساً للولايات المتحدة الأمريكية، يقرر خوض حرباً ضد ولايات الجنوب، لأن مصاصي الدماء يتركزون هناك، فيواجه جيشه الاتحادي جيش الفامبايرز الجنوبيين المُصرين على استمرار الرق، ويتفتق ذهنه عن استعمال ذخيرة من الفضة لأنها تدمر الفامبايرز، ويخوض بنفسه نزالاً ثنائياً ضد زعيمهم على سطح قطار سريع.

إن الفيلم بأكمله مليئ بالتزييف المقصود والمتعمد. يقول زعيم الفامبايرز، مثلاً، ضمن ما يقوله في شهادته على تاريخ الإنسان على الأرض: "ولقد شهدت اليهود في مصر وهم يُسخِّرون الناس ليبنوا الأهرامات كالعبيد..". بالرغم من أنه بات

معلوماً اليوم للعامة، من الاكتشافات الأثرية، ومن مدة طويلة، أن اليهود لم يبنوا الأهرامات، ولا العبودية كانت هي النظام الذي بُنيب على أساسه؛ بل كان بناؤها عمالاً مصريين من الأحرار، حظوا باحترام وتقدير الحكام الفراعنة، وكانت لهم مساكنهم الخاصة في منطقة الأهرامات، ومتوفر لهم أيضاً أنظمة غذائية ومعيشية متحضرة، أكثر حتى من باقي المصريين.

إن الفيلم يحاول زرع وعي جديد في ذهن المراهقين؛ بأن الجنوب الأمريكي الذي أيد الرق ودافع عنه باستماتة، لم يكن جنوباً من البشر أو الأمريكيين. إن وصمة العار هذه في التاريخ الأمريكي يتم إلصاقها بمصاصي الدماء المتوحشين. وبدلاً عن ما نعرفه من أن تمسك طبقة السادة في ولايات الجنوب بنظام العبودية كان في الأساس لأسباب اقتصادية؛ حيث يعتمد اقتصاد تلك الولايات على زراعة القطن بأيدي عبيد الأرض الأقنان، تصبح الحرب الأهلية الأمريكية في الفيلم هي ضد الشر الشيطاني المتمثل في الفامبايرز، والذين يهدفون إلى احتلال كافة التراب الأمريكي ليصبح وطناً لهم، تمهيداً لحكم العالم أجمع بعد ذلك.

وينتهي الفيلم بانتصار لينكون، طبعاً، على الفامبايرز. ويكتب لينكولن أخيراً في مذكراته بأنه قد طهر التراب الأمريكي من مصاصي الدماء، الذين فر من تبقى منهم إلى "الشرق"، وإلى "أمريكا الجنوبية". إن الرسالة واضحة: من هناك سيأتي "الشر"

في ما بعد، ومن "هناك" سيهاجم "الفامبايرز" أمريكا في ما بعد، وستكون مهمة أحفاد لينكون هي "إنقاذ" العالم من "الشر" الآتي من "الشرق"، ومن "أمريكا الجنوبية".

تزييف تاريخ العنصرية ودعمها

لا تخلو أفلام هوليود اليوم من تزييف لتاريخ العلاقات بين الأعراق الأمريكية. إن المثال الذي سقناه سابقاً عن تزييف تاريخ العلاقة مع الأمريكيين ذوي الأصول اليابانية، وتصويره على أنه لحظات سامية من الوحدة الوطنية، عوضاً عن حقيقة معسكرات الاعتقال الجماعية للأسر الأمريكية-اليابانية، واعتبارهم طابوراً خامساً، إن ذلك المثال ليس استثناءً من القاعدة.

فمثلاً، في فيلم ريدلي سكوت (رجل العصابات الأمريكي، American Gangster (2007 ، هناك محاولة مستميتة لإعادة رسم ملامح الفترة التي شهد فيها المجتمع الأمريكي ذروة الأحداث العنصرية تجاه السود. إن الفيلم يستدعي الفترة ما بين عامي (1968-1971)، وهي نفسها فترة غزو أمريكا لفيتنام، ليصورها على نحو يبدو معه السود، فقط، أفراد عصابات، وتجار مخدرات يغرقون أمريكا بسمومها. بل إن حي هارلم كله يعيش على الجريمة التي يؤيدها ويساندها أبناء الحي من السود. وفي المقابل، يصور الرجل الأبيض الأنجلوساكسوني بوصفه المتفوق أخلاقياً (ريتشي روبرتس: الممثل راسل كرو)، وهو شرطي شريف وأمين، يرفض رشوة بمليون دولار من تجار المخدرات السود. إنه الأذكى، والأصلح، والأكثر مهارة، ومثابرة، وشرف، ووطنية.

إن الفيلم يرسم لنا صورة تلك الفترة على اعتبار أن المشكلة الأولى والكبرى في الداخل الأمريكي كانت هي انتشار المخدرات القادمة من فيتنام، وليست الممارسات الأمريكية العنصرية تجاه المواطنين السود، ولا حتى الغزو الأمريكي لفيتنام. إن الهيروين، في الفيلم، يأتي من فيتنام، من جيش التحرير الفيتنامي نفسه، الذي يعقد صفقة مع تاجر المخدرات الأسود (فرانك لوكاس: الممثل دنزل واشنطن)، لإغراق المجتمع الأمريكي بالمخدرات الفيتنامية. وكأنه حلف فاوستي بين الأسود المجرم وبين الفيتنامي عدو أمريكا، في ذروة الحرب الأمريكية على فيتنام. ولابد أن يستنتج المتفرج عديم الخبرة أن المقاومة الفيتنامية للاحتلال الأمريكي تركت الحرب لتتفرغ لزراعة الأفيون وتصنيع الهيروين في الأدغال.

ولا يكتفي الفيلم بهذا التزييف، بل يدين كذلك "الغباء الفطري" للرجل الأسود: فنرى الإنفاق المتهور لدنزل واشنطن، حين يصبح مليونيراً في طرفة عين من تجارة المخدرات. يعرض علينا الفيلم بذخه في شراء القصور، والضياع، والعقارات، والنوادي الليلية، بلا أي غطاء قانوني، ولا حتى محاولة لتبييض الأموال القذرة. وذلك على النقيض من زعماء عصابات المافيا الأمريكية-الإيطالية الذين يظهرون أكثر ذكاءً وحرصاً وتدقيقاً في مصارف أموالهم، تجنباً للفت النظر.

وإن كان الحال كذلك، فمن حق المتفرج -وربما كان هذا هو

هدف الفيلم- أن يحتقر المجرم الأسود الغبي، المتهور، كما يحتقره زعماء عصابات المافيا الإيطالية في الفيلم، باعتباره "نوفوريش" أرعن وغبي.

النظرة الأخلاقية الدونية للأسود، سنجدها في الكثير من الأفلام الهوليودية، وربما يكون من الأمثلة على ذلك؛ المخترع الأمريكي الأسود الذي اخترع "المدمر الشرير" في فيلم (المدمر جينيسس، 2015) Terminator Genisys. والأكثر فجاجة في الفيلم، أن المخترع الأسود يمنح المدمر الشرير الذي اخترعه ملامحاً آسيوية، بينما الأبطال المنقذون للبشرية في الفيلم هم من البيض الأنجلوساكونيين.

قس على ذلك أيضاً فيلم (الرجل النملة، 2015) Ant Man ، الذي يتم فيه السخرية على مدار زمن الفيلم من العرق المكسيكي؛ فيظهرون حمقى وبلهاء، فضلاً عن كونهم لصوصاً ومجرمين. إن عصابة اللصوص الظرفاء، أصدقاء البطل الأبيض الخارق "الرجل النملة"، والذين يعملون على مساعدته بوصفه صديقهم القديم، قبل أن يصبح خارقاً، هم مجموعة من الأمريكيين من ذوي الأصول المكسيكية، ويتم توظيفهم في الحبكة لإثارة السخرية منهم، والضحك على سلوكياتهم وردود أفعالهم البلهاء. إن الحمق، وانعدام الوعي لدى الشخصية الأمريكية-المكسيكية يصل إلى حد أن يسأل زعيم العصابة المكسيكية صديقه "الرجل النملة" أثناء احتدام المواجهات مع الأعداء: "أخبرني.. هل نمثل

نحن الأخيار أم الأشرار؟!".

إن العنصرية مبثوثة تقريباً في كل أفلام هوليود الشعبية الآن؛ في ثنايا تلك الأفلام، وعلى الحواف والهوامش. في (كابتن أمريكا: المنتقم الأول)، نكتشف أن الشرير الذي تم تقديمه في بداية الفيلم على أنه فرنسي الجنسية ومن الكوماندوز السابقين في الجيش الفرنسي، نكتشف أنه عربي جزائري.

والسرعة التي يتم بها إيقاع مشهد من تلك المشاهد، لا تتيح للمُشاهد فرصة للتفكير أو التأمل، فضلاً عن إدانة أو استهجان فعل التزييف، فتلاحق الصدمات المتتالية للأحداث، تطالبه بالتركيز على القادم والآتي، بينما تقبع نفايات التزييف في قاع الوعي، وقد أخذت في التحول إلى حقائق. ونكون هنا بإزاء مشاهدة "دون الصفرية"، أي سلبية؛ لأنها تضلل وعي المُشاهد، وتقدم له خبرة زائفة. إنه نموذج للاصطناع الذي تحدث عنه جان بودريار: خلق نسخة مصطنعة بعيدة عن الواقع، لكنها أكثر تحققاً من الواقع نفسه. وبتعبيرات وزير الدعاية النازية جوبلز: "إذا ألححت في تقديم كذبة، تحولت إلى حقيقة".

أفلام هوليود والخريطة الإدراكية للمتفرج

تبدو حقبتا الثمانينيات والتسعينيات؛ اللتان شهدنا فيهما بعض الأفلام الأمريكية الناقدة لسياسات الرأسمالية وممارسات الفساد في وول ستريت، وكأنهما بعيدتان جداً، في الزمان والمكان معاً. فنحن الآن لا نشهد محاولات لإنتاج أفلام مثل (وول ستريت)، أو (نادي القتال)، على قلة تلك المحاولات حتى في حقبتي الثمانينيات والتسعينيات. وربما يكون الاستثناء الوحيد هو أفلام المخرج الموهوب بول توماس آندرسون؛ خصوصاً فيلمه (جوهر معيوب، 2015) Inheret Vice .

إن مجمل أفلام هوليود اليوم تبدو كما لو كانت تسير بتزمت معياري صارم وراء تعاليم جوردن جيكو في (وول ستريت). وتبدو هذه التعاليم، المعبرة عن جوهر قيم النيولبرالية، كما لو أنها قد تم تبنيها أخيراً من قبل صناع الأفلام في هوليود، حتى الكبار منهم؛ أولئك الذين أثبتوا، من قبل، نوعاً من الأصالة، أو القدرة على التعبير بحرية.

إن أفلام هوليود الآن تطفح بالجشع، والمزيد من الجشع؛ والذي أصبح هو القيمة العليا التي تتحدد بناءً عليها باقي القيم. والجشع والإفراط يشمل كل شيء: العناصر الدرامية، والعناصر البصرية أيضاً.

إن أهم تعاليم جيكو لسمسار البورصة الشاب بد فوكس هي:

"إننا لسنا ديمقراطية، إننا سوق حرة، والسوق الحرة تقوم على بيع الوهم.. هذه اللوحة اشتريتها بـ 60 ألف دولار، وأنا قادر الآن على بيعها بـ 600 ألف دولار.. إن لعبتنا هي بيع الوهم، وهي لعبة صفرية، لا تتوقف إلا بالمكسب الكامل لنا، والخسارة الكاملة للخصم."

وهل تفعل هوليود الآن شيئاً مختلفاً عن تعاليم جيكو؟ إن الوعد في كل فيلم شعبي هوليودي هو: "المزيد من ..": المزيد من العنف، المزيد من الإباحية، المزيد من السخافة، المزيد من التقزز. في بداية فيلم (هذه هي النهاية، This is the End (2013، يحكي أحد ممثلي هوليود لزميله الممثل الآخر فكرة فيلم يزمعان القيام ببطولته معاً، فيقول الممثل لزميله: "... ثم يهاجمك الوحش، فاتدخل أنا وأضحي بنفسي من أجل إنقاذك، فيقتلني الوحش بدلاً منك.. ثم.. ثم يأكلني الوحش..". يسأله زميله: "ولكن لماذا يأكلك الوحش بعد أن يقتلك؟!" ، فيرد: "لا أدري.. ولكن علينا أن نفكر في أكثر الأشياء تقززاً!". إن هذا المنطق بعينه هو الذي يسود في كل الأفلام الشعبية في هوليود الآن، وليس في هزلياتها فقط.

منطق (المزيد من ..) واضح، أيضاً وعلى وجه الخصوص، في التوسع البورنوجرافي في تلك الأفلام، حيث أصبح الوعد للمتفرج: ستتشاهد جنساً مكشوفاً أكثر في الفيلم الجديد؛ سيظهر كل شيء أكثر وأكثر، بل وأكثر من الواقع الخام للممارسات

الجنسية الواقعية نفسها. من هنا ازدياد الممارسات السادية والمازوخية في تلك الأفلام، حتى لو أخذت شكل الرضا التعاقدي المتبادل بين الطرفين. إن الحرية هنا يتم استغلالها على نحو بشع؛ فتصبح تجارة العبيد، والشذوذ، هي التجلي الأعلى والمطلق للحريات، مادامت تتم برضى الطرفين.

إن غياب الأيديولوجيا، ونزع الخريطة الإدراكية الكلية عن الوعي، يحول الناس إلى وحوش استهلاكية طفيلية عملاقة، وخطوة واحدة كافية للتجرد بسهولة من غطائها المتحضر والتكشير عن أنيابها الوحشية؛ قد تكون تلك الخطوة نتيجة ضغط نفسي أو عصبي، أو حتى خلل عقلي؛ كما في حوادث إطلاق النار في المدارس مثلاً. وانعزال الفرد في المجتمع النيولبرالي أمام شاشات الكمبيوتر والتليفزيون، وانحصار نشاطاته في ممارسات باهتة مستهلكة للوقت، تجعل الطريقة الوحيدة لإعادة اتصاله بالواقع هي من خلال وسائل تشوه شكل هذا الواقع باستمرار؛ سواء كان ذلك عن طريق الفيسبوك، أو عن طريق أفلام هوليود، أو المسلسلات التليفزيونية.

من هنا يمكن فهم كيف تكتسب أفكار التطرف الإسلاموي أراض عميقة في المجتمعات النيولبرالية، خصوصاً لدى الفئات المهمشة، أو الأصغر سناً. ففي المجتمع النيولبرالي، مابعد الأيديولوجي، القائم على الإفراط في استهلاك المتعة، بإمكان شبه أيديولوجيا مشوشة ومشوهة أن تكسب مساحات شاسعة في

صحراء الأيديولوجيا المفقودة. إن الدين هنا يقفز ليسد الفراغ الأيديولوجي ويملئ المعنى الغائب، بسبب غياب الخريطة الإدراكية الكلية. إن ما يبدو أنه عناصر تفوق وتقدم وقوة، قد يكون واقعه الحقيقي هو الضعف والتخلف والجهل، وكما أن الواقع الاجتماعي في بلد ما قد يختلف عن واقع رأس المال؛ فتكون الحياة الاجتماعية خربة وفاسدة في واقع الأفراد، بينما التقارير الاقتصادية والمالية ُتظهران أن واقع رأس المال جيد ومستقر؛ فإنه بالمثل، يختلف الواقع الاجتماعي، عن واقع وسائل التواصل الاجتماعي، والتليفزيون، والسينما.

التماهي مع تعاطي المخدرات

الإفراط في استخدام التقنية البصرية، والإفراط في غياب المنطق في الدراما، مع انتشار السخافة والفسوق، وسيادة مذهب اللذة، ونسيان الدروس الكلاسيكية الكبرى لجريفث، وفورد، وهواكس، ووايلدر، وغيرهم من آباء السينما الأمريكية، كل ذلك لا يؤدي إلا إلى إشاعة أثر سيء في نفس وروح المشاهد لتلك الأفلام، يشبه كثيراً أثر تعاطي المخدرات، وخصوصاً الكيمائية منها: نفس التشوش، والإرهاق، والإرباك، والعدائية.

وهذا الأثر، في الحقيقة، يمهد الطريق، بل ويدعم، ثقافة الإفراط الاستهلاكي. إن هدف التطهير الروحي الأرسطي معدوم في هذه الأفلام، ناهيك عن هدف التنوير، أو حتى المتعة الجمالية الفنية لذاتها.

نستطيع أن نستعين هنا بتفريق لاكان بين الإنسان المستنير الذي يستمتع باللذة حاسباً إياها بحرص حتى يديم مرحه ويتجنب أن تصيبه تلك اللذات بالأذى، وبين ذلك المستعد لأن يستهلك وجوده كله في إفراط مميت للمتعة: الفرق بين المستهلك المستنير، وبين مدمن المخدرات الذي يدمر ذاته. وأفلام هوليود الآن تتماهى، في كثير من الأحيان، مع آلية الإدمان في المخدرات.

إننا نشهد في كثير من أفلام هوليود الأخيرة تسامحاً غريباً مع

ثقافة تعاطي المخدرات، حتى في أفلام مخرجي هوليود الكبار من أمثال سكورسيزي في فيلم (ذئب وول ستريت، 2013) The Wolf of Wall Street. إن تعاطي المخدرات أصبح لا يشكل أي معاناة نفسية لشخصيات الفيلم، ولا أي صدام روحي، أو أزمة أخلاقية من أي نوع.

ويترافق ذلك مع التوسع المتفجر للبورنوجرافي في تلك الأفلام؛ وكأن الوعد يكون: عندنا مخدرات أقوى، وجنس أكثر. ويبدو أن الفوضى التي لحقت بالكود الدرامي والبصري في هوليود، قد لحقت أيضاً بالكود الأخلاقي: إن كود أخلاقيات هوليود الآن يتسامح مع المخدرات والبورنوجرافيا، بينما يتشدد مع التدخين والمواد الغذائية عالية الدهون والكوليسترول، على عكس كود (هيز) Hays Code في هوليود الأربعينيات والخمسينيات الذي كان تشدده موجهاً نحو الأيديولوجي والجنسي.

في (ذئب وول ستريت) لا يتوقف بلفورت (ليوناردو دي كابريو) سمسار البورصة عن تعاطي كل أنواع المخدرات الكيميائية المعروفة للبشرية، بل وحتى المنتهية الصلاحية منها، دون أن نرى ملمحاً واحداً سلبياً على صحته أو قدراته العقلية، بل يتم تسويق فوائد التعاطي في تحقيق نجاحات عظيمة في مجتمع وحوش وول ستريت.

يقول (هانا) سمسار البورصة المخضرم لبلفورت في بداية

حياته الوظيفية وهو يستنشق الكوكايين علانية في المطعم الراقي:

- "وكيف يمكن لنا أن نعمل بدون الكوكايين؟ الكوكايين والمومسات يا صديقي! هناك سران للنجاح في وول ستريت، وبدونهما ستفقد توازنك وتنهار، أو تنفجر من الداخل: الإكثار من ممارسة العادة السرية، وتعاطي الكوكايين، الكوكايين سيبقيك متيقظاً ومنتبهاً طوال الوقت!".

وفي المشهد الافتتاحي للفيلم يقدم لنا بلفورت نفسه بالقول:

- "أضاجع البغايا من خمس لست مرات في الأسبوع.. وأنا أحب المخدرات، وأستهلك منها بشكل يومي ما يكفي لتخدير مانهاتن لونج آيلند وكوينز لمدة شهر.. أتعاطي الكوالودز 15 مرة في اليوم للحفاظ على تركيزي، والزانكس لإزالة التوتر، والكوكايين لإيقاظي من جديد، والمورفين لأنه رائع.. ولكن من بين كل المخدرات تحت سماء الله الزرقاء هناك واحد هو المفضل لدي بكل تأكيد.. إن قليلاً منه يجعلك منيعاً، قادراً على احتلال العالم، وغير مرئي لأعدائك، وأنا هنا لا أتحدث عن الكوكايين، بل عن الدولار!"

هل يقدم لنا سكورسيزي طيلة الفيلم، الذي تقارب مدته الثلاث ساعات، ولو أي ملمح بسيط لأية عاقبة أخلاقية لفسوق سماسرة البورصة في وول ستريت؟ أو لإدمانهم على المخدرات؟ من قبيل، مثلاً، العاقبة الأخلاقية التي ختم بها فيلمه Goodfellas

(الرفاق الطيبون، 1990)؛ حين خسر هنري مستقبله، وأصبح وحيداً منعزلاً؟

لا، إن بلفورت في نهاية (ذئب وول ستريت)، وبالرغم من كل جرائمة المالية؛ والتي أدت إلى إفلاس الآلاف من الأسر محدودة ومتوسطة الدخل، وبرغم كل الفساد المالي والأخلاقي الذي مارسه هو، وزملائه، وموظفيه، لا يُحكم عليه في النهاية إلا بثلاث سنوات حبساً في سجن مخفف الحراسة، يبدو من الداخل وكأنه منتجع سياحي أو ناد ريفي للأثرياء؛ يمارس فيه مع زملائه المساجين لعب التنس، وينعم بحياة هنيئة، ويستمر في ممارسة عمله من داخل السجن.

بل ونلمس التسامح الشديد من سكورسيزي مع أخلاقيات الجشع النيولبرالية أيضاً في مشهد النهاية، حين نرى جوردن بلفورت الحقيقي (مؤلف الكتاب المأخوذة عنه قصة الفيلم) وهو يقدم جوردن بلفورت الممثل (دي كابريو) لسماسرة البورصة المتدربين، ونسمع صوت بلفورت وهو يقول:

- "أنا هو أسوأ وغد قابلته في العالم، أسوأ حتى من نجوم الروك، والرياضيين المحترفين، ورجال العصابات!".

إن ما يترسب في وعينا، في النهاية، هو أن المجرم الجنائي ينال عقابه (هنري في "الرفاق الطيبون")، بينما المجرم المالي يفلت من العقاب، بل ويصبح أكثر نجاحاً مثل بلفورت الذي

أصبح "أعظم مدرب لسماسرة البورصة في العالم"؛ يعلمهم دروسه، ويبث فيهم قيمه في الجشع والإفراط، إنه ليس فقط مستمر في ممارسة مهنته، بل ويبث الفيروس في الآخرين، فيروس التدمير والتخريب والاستغلال والنصب، وعلى نحو أكبر وأعمق وأشمل.

انهزامية المخرجين الكبار أمام القيم النيوليبرالية

يُعرِّف بلفورت نفسه بما يملكه في (ذئب وول ستريت)، ونسمعه في المشهد الاستهلالي وهو يقول:

- "أملك زوجة، وطفلان، وقصر، وطائرة خاصة، وست سيارات، وثلاث جياد، ومنزلان للعطلات، ويخت طولة 170 قدماً".

إن الزوجة، والأطفال، هم أيضاً من ضمن الملكية. وبلفورت -في الحقيقة- هو نموذج معياري لشخصية السمسار المالي في عصر النيولبرالية، بل هو المعبر عن العصر برمته. إنه الناطق باسم الرأسمالية الجامحة التي تجعل المال هو الغاية النهائية، وليست الوسيلة. إننا نسمعه في افتتاحية الفيلم يقول:

- "إن المال لا يشتري لك فقط حياة أفضل، وطعاماً أفضل، وسيارات أفضل، ونساء أفضل، ولكنه يجعلك أيضاً إنساناً أفضل.. إنه يُمَكنك من أن تتبرع بسخاء للكنيسة، أو لحزبك السياسي، بل ويمكنك بفضل المال أيضاً أن تساهم في إنقاذ البوم اللعين المهدد بالانقراض.."

إن سكورسيزي لا يقدم بلفورت من منظور الإدانة أو التهكم كما في النظرة النقدية للرأسمالية الموجودة في أفلام المخرجين الجادين في الصين أو أوروبا أو آسيا أو بقية العالم، أو حتى من

المخرجين الأمريكيين الواعين الذين قدموا أفلاماً في فترات سابقة تنتقد دفع الرأسمالية الجامحة الإنسان لكي ينغمس في الإفراط الاستهلاكي، كما في فيلم أوليفر ستون (وول ستريت، 1987) Wall Street ؛ الذي ينتقد منطق الجشع الرأسمالي بشدة، أو في فيلم (نادي القتال، 1999) Fight Club، أو (قواعد الانجذاب، 2002) The Rules of Attraction. لا، إننا -على العكس- نلمس تعاطفاً إخراجياً من سكورسيزي مع شخصية بلفورت، وهو نفس التعاطف الإخراجي الذي نلمسه مع منطق الجشع والإفراط الاستهلاكي في أفلام أخرى مثل (عصابة المشاهير، 2013) The Bling Ring، أو (مصطافو الربيع، 2012) Spring Breakers، أو (الألم والمكسب، 2013) Pain and Gain.

بل إنه، وفي كثير من الأحيان، تؤدي القيم الأخلاقية في تلك الأفلام إلى سقوط الشخصيات، وعلى نحو يلوم فيه الفيلم، بشكل ضمني، هذا السقوط الذي تسببت فيه القيم الأخلاقية: كحالة الانهيار المهني والمادي والأسري، بل والصحي أيضاً، التي تلحق ببلفورت عندما يتعاون مع المباحث الفيدرالية ويتوقف عن تعاطي المخدرات. أو، مثلاً، في نهاية (عصابة المشاهير) عندما تقضي نيكي مور 30 يوماً فقط في السجن، ثم تخرج لتصبح من المشاهير، لقيامها بسرقة قصور نجوم ومشاهير هوليود. تصبح نيكي مشهورة نتيجة قيامها بسرقة ملابس ومجوهرات ونقود

المشاهير، وتؤخذ منها الأحاديث الصحفية، وتجرى معها المقابلات التلفزيونية، وتصبح ضيفة في أشهر برامج التوك شو الأمريكية.

إن التعبير الفني إن لم يكن واعياً، يُحوِّل الفساد المطلق إلى قداسة، لأنه يعرض لنا الهالة منزوعة عن كلفتها الأخلاقية. ونقد الثقافة الاستهلاكية المفرطة أصبح يتناقص يومياً في هوليود، إلى الدرجة التي أصبح فيها شبه معدوم. ومعظم مشاهد الاستهلاك المفرط في الأفلام، بما في ذلك استهلاك المخدرات والجنس، تتم بلا عاقبة أخلاقية، ولا حتى إحساس بالذنب من قبل الشخصيات. إن الشخصيات في تلك الأفلام واعية بما تفعله، ولا تحاول إنكار أو كبت أو إخفاء فسادها ، بل تتبجح بجرائمها، ونتذكر هنا مشهد السمسار (هانا) وهو يكشف لبلفورت في المطعم الراقي كيف يتم النصب على المغفلين من حملة الأسهم، بكل بساطة وأريحية، بل وبفخر وهو يخبط على صدره، ويطلق همهمات حماسية كإنه إنسان في المجتمع الوحشي البدائي.

وتدعم الرؤية الإخراجية ذلك الإفراط، وثقافة الجشع تلك، ولا يقتصر الأمر على المضمون الدرامي فقط، ولكن على الأسلوب الإخراجي أيضاً الذي يلقي كل شيء، كما النفايات، في وعي المتفرج، وبسرعة، تلك السرعة اللازمة لنجاح النصاب في عمله؛ وابل من اللقطات السريعة التي يُلقيها المونتاج المتسارع في حجر المتفرج. إن الرسالة النهائية التي تصل إلينا هي دعم

أخلاقيات الجشع الرأسمالية: الجشع فضيلة، الجشع مفيد وصالح وخيِّر، والمال هو معيار تقييم الإنسان في المجتمع.

في عدد كبير من مشاهد (ذئب وول ستريت) يتماهى سكورسيزي مع بلفورت على نحو يصبح معه الفيلم أقرب إلى الدعاية لقيم بلفورت نفسه على نحو صريح ومباشر؛ وهي قيم الجشع التي تعبر عنها العبارة الإنجليزية (لا يوجد أبداً ما يكفي) It is never enough. والمفارقة التي تدعو إلى التأمل حقاً هي الأرباح المادية الهائلة التي عادت على جوردن بلفورت نفسه من جراء تحويل قصته إلى فيلم هوليودي من الفئة الأولى وبإخراج من سكوسيزي؛ أي أن الفيلم ساهم في تحقيق هدف بلفورت في جمع المال عن طريق الدعاية. إن الفيلم والمتفرج معاً يبدوان وكأنهما وقعا ضحية من ضحايا بلفورت: "المغفلين" الذين طالما سخر هو وزملاؤه سماسرة البورصة منهم.

إن رجل المباحث الفيدرالية الذي سخر منه بلفورت في الفيلم بوصفه فقيراً ومغفلاً، نراه في لقطته الأخيرة في نهاية الفيلم وحيداً في عربة مترو الأنفاق، كما تنبأ له بلفورت من قبل، ويبدو شارداً وحزيناً كما لو كان نادماً على فعل الصواب وملاحقة الفاسدين. مع الناحية الأخرى، يقدم لنا سكوسيزي بلفورت بوصفه لا يُقهر ولا يُغلب، ويعزز الفيلم هذه الصفة طيلة الوقت بأن يجعل الصدفة والحظ يساندانه باستمرار: ينجو من الموت وهو يقود سيارته تحت تأثير الإفراط في المخدرات، ولا تستطيع

الشرطة مقاضاته لأنها لا تملك دليلاً ضده ولأن أصدقاءه لا يشون به، وينجو بأعجوبة من غرق يخته في عرض البحر أثناء عاصفة، وتنفجر طائرة الإنقاذ التي أنقذته بعد أن ينزل منها بسلام، ولا يبدو أن الإفراط في تعاطي المخدرات وحياة الفسوق والملذات الحسية تؤثر لا على صحته، ولا عقله، ولا حتى بشرته. إن ما يصل إلى المتفرج بعد مشاهدة الفيلم هو أن بلفورت، سمسار البورصة في العصر النيولبرالي، مُحصن ضد القانون، والمجتمع، بل والطبيعة أيضاً.

إن شخصية بلفورت لا تتم إدانتها مثل شخصية جوردون جريكو في فيلم أوليفر ستون (وول ستريت) مثلاً، بل يتم تقديمها ضمن منطق: إما أ تكون قاتلاً أو مقتولاً. إن عالم المال والأعمال في المجتمع النيولبرالي يصبح في (ذئب وول ستريت) أشبه بشخصيات أفلام العصابات والجريمة المنظمة في أفلام سكوسيزي نفسه.

وربما كان إحساس سكوسيزي بأن العيب ليس فردياً في الأشخاص، ولكن في السيستم الرأسمالي كله الفاسد، هو ما أدى إلى الانزلاق والتماهي مع منطق بلفورت في الفيلم. ولكن في هذه الحالة لابد وأن يكون الإحساس أيضاً بأن سيستم العمل في هوليود هو نفسه فاسد أيضاً، بل والحياة في المجتمع الأمريكي بالأساس. في هذه الحالة، ربما شعر سكورسيزي بأنه لا يمكن أن يخدع نفسه أو المتفرج بأن يعاقب شريراً فردياً واحداً، بينما

النظام كله فاسد، وكما أن نفي النفي إثبات؛ يمكن أن نفهم محاولة صانع الفيلم لتصوير هذا الفساد الهيكلي بأن تجري الحياة كلها عبر منطق الجشع والسلب والنهب؛ فالجشع والفساد الفردي ضمن مجتمع مهيكل بالكامل على أساس الجشع والفساد، لا يكون بالضرورة انتهاكاً للحياة.

لكن افتراض حسن النية لدى سكورسيزي -أو آخرين من مخرجي هوليود- يعني أن نشارك في الخطيئة لا أن نقاومها. إن منطق اللعب مع الوحش الرأسمالي الجامح بدعوى ترويضه، أو بدعوى أن هذه هي اللعبة الوحيدة الممكنة، قد أثبت دائماً أن الثمن المدفوع يكون باهظاً جداً. إن الاستمرار في عرض نماذج سماسرة البورصة أو رجال المال الفاسدين على الشاشة بوصفهم لا يُقهرون، لا يروض الوحش، بل يجعله أكثر شراسة وخبثاً؛ لأنه "يُطبِّع" الفساد ويجعله محل قبول من الجميع بتمهيد الوعي لقبوله، ويكرس نموذج الفساد المالي والخُلقي.

تدهور قيمة العمل في أفلام هوليود

ويبدو أننا بحاجة إلى كلمة إضافية بخصوص وظيفة بلفورت في الفيلم. إن بلفورت يعمل سمساراً في وول ستريت، ولكنه، في الحقيقة، مندوب مبيعات. إنه لا يتوقف أبداً طيلة الفيلم عن الدعاية لشيء ما؛ سواء في العمل، أو الحياة الخاصة. إنها الخصيصة الأولى الأصيلة في دمه، والتي تتشكل بناءً عليها باقي خصائصه. وفي ضوء حقيقة أن العالم لا يحتاج إلى أمريكا، بل أمريكا هي التي تحتاج إلى العالم، تبدو أمريكا نفسها ليست إلا مندوباً للمبيعات.

إن الدرس الذي يلقنه السمسار المخضرم (هانا) في بداية الفيلم لبلفورت هو: بيع الوهم للعملاء المغفلين. صحيح أن هناك حركة بيع وشراء للأسهم والسندات على الورق، هناك ربح و خسارة على الورق، لكن ذلك لا يتحول إبداً إلى مال سائل، وإحدى وأهم وظائف السمسار الكبرى هي منع العميل من تسييل الأرباح الورقية، بل دفعه إلى المزيد من الاستثمار. ليظل الوحيد الذي يقبض عمولته بالمال السائل هو سمسار البورصة نفسه.

ولا يتوقف بلفورت أبداً عن بيع الوهم سواء لعملائه المغفلين، أو حتى لموظفيه في الشركة؛ حين يبيع لهم وهم أنهم جميعاً أسرة واحدة (أي وهم التضامن والشراكة)، ثم يبيعهم، هم أنفسهم، بالجملة للمباحث الفيدرالية.

في نهاية أسبوع العمل يقيم بلفورت في شركته احتفالا فاسقاً؛ حافلاً بالمخدرات والمومسات (داخل الشركة، ويشارك فيه الرجال والنساء)، احتفالاً بتحقيق أرباح في نهاية الأسبوع. إنه احتفال الذئاب الأكثر شراسة وشراهة في الانتصار على العملاء المغفلين الذين تورطوا في شراء الأسهم؛ أي أولئك السبب في ثرائهم ونجاحهم. إن الفاشلين -بالمعيار النيولبرالي- ليس لهم إلا العمل في مطاعم (ماكدونالد)، كما يقول بلفورت أكثر من مرة في الفيلم. إن الذين قام على أكتافهم النظام الرأسمالي الأمريكي، أي المستهلكين، وحملة الأسهم الرخيصة؛ هم المغفلون، وهم كما يعددهم بلفورت بنفسه لرجل المباحث الفيدرالية: رجال المطافئ، والشرطة، والمدرسون، وعمال البناء الحالمين بالثراء عن طريق طريق الاستثمار في الاسهم التافهة..إلخ

إننا نلمس بوضوح تدهوراً في قيمة العمل المادي الحقيقي في أفلام هوليود الشعبية في الفترة الأخيرة. في (المعتوه الأمريكي، American Psycho (2000 ، يعمل باتريك بايتمان في شركة سمسرة بوول ستريت، ولا نراه في مكتبه إلا وهو يطالع مجلات بورنو، أو مشغول بحل الكلمات المتقاطعة، أما معظم أوقاته فإنه يقضيها مع زملائه، أو صديقاته، في المطاعم، أو في ارتكاب جرائم القتل.

وفي (ذئب وول ستريت)، العمل الوحيد الذي يمارسه سمسار البورصة بلفورت هو التحدث إلى عملائه في الهاتف، أو تعليم

زملائه كيفية النصب على العملاء.

وفي (مصطافو الربيع)، لا نرى الفتيات الشابات في أي عمل مادي حقيقي إلا السطو المسلح على المطاعم لجني المال اللازم للاصطياف.

وفي (عصابة المشاهير)، لا يقوم الشباب طيلة الفيلم بأي عمل إلا اقتحام فيلات المشاهير لسرقة ملابسهم ومجوهراتهم، وتمضية كل أوقاتهم في الملاهي والنوادي الليلية. وقس على ذلك معظم أفلام هوليود الآن.

كانت هوليود القديمة، منذ الثلاثينيات وحتى الستينيات من القرن الماضي، تحتفي على نحو واضح بالعمل المادي. نلحظ ذلك حتى في أفلام العصابات؛ التي يبدو فيها المجرومون وكأنهم عمال باليومية يكدحون من أجل لقمة عيشهم. والاحتفاء بقيمة العمل المادي، وبصرف النظر عن القيمة الفنية للأفلام نفسها في تلك الحقبة، أدى إلى سيادة عدة مبادئ هامة في نظام العمل في ستوديوهات هوليود في تلك الفترة: التنظيم الدقيق، والعمل الدؤوب، والكفاءة الإدارية، والعناية بالتفاصيل، والصياغة متينة الحياكة للشخصيات، والتماسك العضوي، ومبدأ الكل في خدمة القصة ودفعها للأمام، والوحدة الشكلية والأسلوبية للفيلم، والحفاظ على الإحساس المكاني والزماني.

ولكن، وعلى العكس، فإن هوليود في حقبة النيولبرالية لا

تحتفي سوى بقيم الإفراط والتخمة والفوضى، والوقوع في غرام التكنولوجيا الرقمية، وبهرجة الصورة، وإهدار التماسك العضوي للدراما، وتمهيد الوعي للقبول بأخلاقيات النهب. إن هوليود ليست فقط هي التجلي الفني لثقافة الإفراط الاستهلاكي النيولبرالية، ولكنها أيضاً العاكس للتغير الذي حدث في طبيعة العمل في أمريكا: لم تعد الأولوية للعمل المادي الذي ينتج سلعاً صناعية وتكنولوجية حقيقية، ولكن للمضاربات المالية، والأنشطة الانفعالية العاطفية (مواقع التواصل الاجتماعي؛ أي تسليع العلاقات الاجتماعية)، وتجارة المعلومات والاتصالات. إن جماليات السينما الشعبية في هوليود كانت دوماً تتحدد بناءً على وظيفتها التجارية، ولكنها أصبحت الآن أيضاً داعمة للثقافة الأمريكية الجوفاء، وليست ناقدة لها؛ إنها تمهد الوعي، وتقدم الدعم، لثقافة الجشع، ولمزيد من الإفراط الاستهلاكي، أي للقيمة الرأسمالية العليا في عصر النيولبرالية.

إن هذا التحول الذي حدث في هوليود هو تحول من منطق "مصنع" الأحلام، إلى منطق "مول" الأحلام؛ حيث حل موظفو المول محل عمال المصنع، وأصبحت وظيفتهم في المول التجاري هي إعادة ترتيب الأرفف، وعرض البضائع، ودفع الناس عبر الدعاية الملحة إلى المزيد من الإنفاق. كان العمال (المؤلفون والمخرجون) في مصنع هوليود القديمة (صناعة الفيلم في ستوديوهات هوليود القديمة، وخصوصاً الكوميديات الموسيقية والاستعراضية)، يرتبطون بسلسلة العمل عبر منطق

عقلاني خطي متصل؛ يقدس منطقية الحبكة ووحدتها العضوية. وعلى العكس، يحل الآن التسويق والدعاية محل التصنيع، وفقاً لمنطق: "كل شيء موجود عندنا هنا في المول". فكل شيء قد تم رصه من قبل الموظفين على أرفف المول، والمستهلك ينتقل في المول وفقاً لمدارات عشوائية تحددها إغراءات السلع والعلامات التجارية، أو وفقاً للحظ؛ فاختيارات الشراء عشوائية هي أيضاً، بخلاف طبيعة العمل الصناعي المنضبط الدقيق المتسلسل.

وكما يوضح بودريار في (المصطنع والاصطناع) فإن سطحية الوعي، والإدراك الضحل لدى الزبون، يدفعانه للاعتقاد بأن فعل الشراء هو فعل حر لأنه يعتمد على الخدمة الذاتية والإرادة الحرة في التقاط السلعة التي تعجبه ووضعها في سلة المشتروات، بينما الحقيقة أن القبول بدخول المول، في حد ذاته، يعني الخضوع منذ البداية إرادياً للإجبار الذي يفرضه المول، والذي يدفع الزبائن إلى الإنفاق المتهور.

وفي ظل استحواذ ثقافة الاستهلاك المفرط، وحمى الجمع، تتضاءل أهمية الانتفاع المادي للسلعة، ويصير فعل الاستهلاك نفسه هو المتعة؛ لأنه هو المظهر على الوجاهة الاجتماعية وعلى التحقق الشخصي؛ إنه "الاستهلاك التفاخري"، حيث يفقد المستهلك عادة البحث عن السلعة الأفضل من حيث المتانة، وجودة الصناعة، والتشطيب، وتتجه تطلعاته لشراء العلامة التجارية الأكثر موضة. وشيئاً فشيئاً، تتدهور الخبرة الحقيقية

للمستهلك بما هو جيد ونافع ومفيد، مقابل تطور حاسة اقتفاء الموضة والعلامات التجارية، ويتخذ المتفرج في مجتمع النيولبرالية موقفاً تجاه الأفلام مماثل لموقفه تجاه السلع، وتشجعه هوليود على ذلك، بل وتدفعه دفعاً إلى ذلك، لأنها تقوم بتشكيل ذوقه الجمالي، ويصاحب ذلك التلاشي التدريجي لفناني السينما الواعين، وما ينتج عنه من خلو الساحة، وبالتالي تدهور خبرة المتفرج في تذوق الفن السينمائي.

وبصوت فالتر بنيامين، يمكن القول: تخلق ثقافة المول إطاراً تتراجع فيه القيمة الاستعمالية للسلعة إلى الخلفية، ليفتح عرضاً للأوهام (فانتازماجوريا: وهي سلسلة من الأوهام التي تتعاقب في الذهن نتيجة كابوس أو حمى، وتصبح فيه الصور ذات أحجام مفرطة في زيادتها)، ويستسلم الزبون لتلاعبات السلعة، بينما يستمتع باستلابه عن نفسه، وعن الآخرين.

السينما وثقافة المجتمع

ومن ثم، نجد أنفسنا، من جديد، أمام السؤال الكلاسيكي، والأزلي: هل السينما تؤثر في ثقافة المجتمع؟ أم هي مجرد عاكس للثقافة؟

من المؤكد أن الأفلام السينمائية هي عاكسة للثقافة، إذا كنا نعني بالثقافة: أسلوب الحياة، والقيم السائدة في المجتمع. ويتراوح ذلك التأثير، في شدته وعمقه، من الأفلام التي يصنعها مخرجون يتميزون بالوعي والبصيرة النافذة، حتى ذلك الجزء الواقعي من الصورة التي لا يستطيع السينمائي التملص منه، حتى ولو أراد الانفصال عن ما يحدث في المجتمع؛ أي ذلك الجزء الحتمي الخاص بتسجيل الحياة اليومية في الشوارع، وأنواع المواصلات، وشكل ملابس الناس، والسلع التجارية، وشكل المنازل من الخارج، وديكوراتها من الداخل.. إلخ، وكل تلك الأشياء التي يمكن وصفها بالتوثيق اللاواعي الموجودة في كل الأفلام، حتى في الخيالي منها، والذي يرسم صورة لشكل وأسلوب الحياة في المجتمع في الفترة الزمنية التي يُصنع فيها الفيلم.

لكن السينمائي لا يصور الفيلم كما هو عليه العالم، بل وفقاً لإدراكه الشخصي هو لذلك العالم، أي كما يراه هو شخصياً. إن كل إدراك هو إدراك فردي وذاتي؛ حتى لو كانت رؤية صناع الفيلم في ستوديو تجاري من ستوديوهات هوليود يتم فيها اتخاذ

القرارات الرئيسية بشأن صنع الفيلم أساساً من قبل رأس المال؛ يظل مع ذلك الفيلم مصنوعاً بإدراك ورؤية أولئك الرأسماليين، وبلغتهم، وقيمهم، والمعاني التي يفهمون بها الحياة؛ إنهم يعيدون إنتاج الواقع بفهمهم وقيمهم الخاصة، حتى لدى أولئك الذين تغيب عندهم الرغبة الواعية في التلاعب بعقول المتفرجين، ولا يستهدفون إلا تحقيق أرباح تجارية فقط.

إن صانع الفيلم، وهو يعكس الثقافة السائدة في المجتمع، يأخذ خطوة إضافية: إلى الأمام، أو الخلف، أو الأعلى، أو الأسفل. ولا يمكن للمتابع لسينما هوليود الشعبية الآن إلا أن يلاحظ أنها مستمرة، منذ حقبة ريجان، في أخذ خطوات إلى الوراء وإلى أسفل في نفس الوقت.

لقد أثبتت تجارب العديد من المجتمعات التي انتهجت السياسات الاقتصادية والمالية للبرالية الجديدة أن الاندفاع نحو الحريات المطلقة للسوق، والإفراط في جعل كل شيء سلعة تباع وتشترى، بما في ذلك تسليع العلاقات الاجتماعية نفسها (الفيسبوك مثلاً)، سرعان ما يؤدي إلى اهتياج مسعور على الصعيد الشعبي، ينتج عنه التفكك الاجتماعي، وتكريس التناحر والتنافر الطبقي. وعندما لا يمكن السيطرة على هياج الجشع لدى الثور النيولبرالي، يصبح من المستحيل السيطرة على السلوكيات العدائية في المجتمع: مثل العنصرية، والجريمة المنظمة، والإباحية التي تصل إلى تجارة الرقيق واستعباد الآخرين. وتمهيد

الوعي-عن طريق الإعلام، أو السينما- للانحناء لعجل الذهب، والإذعان لسياسات النيولبيرالية بوصفها الخيار الوحيد القادر على تحقيق الربح المادي، يؤدي إلى إطلاق كل الحريات السلبية التدميرية من عقالها، وهنا لا يمكن لسلطة أو جهاز أمني، مهما بلغت كفاءته، أو نزاهته، الوقوف ضد الأشكال القديمة من الفاشية، أو الأصولية، التي تطل برأسها على السطح، والتي تستفيد من حالة القلق واليأس السائدة الآن في معظم المجتمعات النيولبرالية، لأن شبه الأيديولوجيات تلك تجعل كل شيء واضحاً لدى الخريطة الإدراكية البسيطة لرجل الشارع العادي، بعد أن كانت مبهمة وغير مفهومة -لإن المشكلة نفسها هيكلية في أساس السياسات النيولبرالية نفسها-، ولكنه الوضوح الزائف للموقف.

ومن هنا يمكن فهم العلاقة المترابطة بين المد المتصاعد للمشاعر المعادية للمهاجرين في المجتمعات النيولبرالية، وبين الأزمات المالية: إن التمسك بالهوية الأصولية أو العرقية هنا يُستغل كدرع حمائي ضد حصار دوامات الأزمات المالية غير المفهومة للرجل البسيط. إن اللوم يوجه إلى الجسم الأجنبي الدخيل، فيصبح هو السبب في الفوضى والبلبلة التي تهدد السلام بين أبناء المجتمع.

والسلطة نفسها قد تستخدم الورقة الأصولية أو اليمينية المتطرفة لتكريس سياسات النيولبرالية؛ كما سبق لمارجريت ثاتشر استخدامها في حرب الفوكلاند، وفي حملتها المضادة

للاندماج مع الاتحاد الأوروبي، وفي خصخصة المرافق العامة. وكما سبق لرونالد ريجان، أيضاً، استخدام نفس الورقة في سياساته الخارجية ضد الشيوعية، وسياساته الداخلية لتقليص الإنفاق الحكومي على الصحة والخدمات. وكذا بوش الابن في سياساته العالمية للحرب على الإرهاب، ودعم الشركات الرأسمالية الأمريكية.

والعقلاء في البلدان الرأسمالية يدركون الآن الآثار المدمرة للسياسات النيولبرالية، ويدركون خطورة تحويل الإنسان إلى مجرد حيوان استهلاكي جشع وأكول. ونتذكر هنا تصريح رئيس وزراء أستراليا؛ كيفين رود؛ عقب الكارثة المالية التي تسببت فيها السياسات النيولبرالية لوول ستريت والبنوك الأمريكية في 2008، عندما قال: "إننا اليوم نتعلم الدرس القاسي لخطأ مذهب: الجشع فضيلة، وعلينا أن نبدأ في تنظيف الفوضى التي خلفتها نظرية جوردن جيكو في فيلم (وول ستريت)؛ بأن: الجشع وحده يفيد".

البطل في سينما هوليود

إن الفكرة الكلاسيكية التي لدينا عن طريقة تصنيع الأفلام الشعبية في هوليود هي أنها كانت دائماً ما تأخذ في أهم اعتباراتها جمهور المستهلكين الذين تستهدفهم، لدرجة عرض النسخ الأولى من تلك الأفلام على عينات من تلك النوعية من الجمهور، وقياس ردود أفعالهم، على نحو يتوحد معه مستهلك الفيلم مع بطل هوليود الشعبي، ويتطلع إليه باعتباره نموذجاً جديراً بالاحتذاء. ولكن هل ما زالت تلك الآلية في اختيار الموضوعات والأبطال موجودة اليوم؟ وما هي أنواع الأبطال في تلك الأفلام التي تصنعها هوليود الآن؟

لنتأمل قليلاً في التشكيلة التالية: المراهق الذي ينقذ العالم من الوحوش القادمة من الفضاء الخارجي، والذي يجمع بين سمات المهرج الأحمق وأشجع رجل في العالم (سلسلة أفلام المتحولون)، أبطال كمال الأجسام البلهاء الذين يخطفون، ثم يقتلون، الأغنياء من المهاجرين لأمريكا للاستيلاء على أموالهم وممتلكاتهم (الألم والربح)، المراهقات اللاتي يسرقن المطاعم من أجل الاصطياف في منتجع للعراة (مصطافو الربيع)، عصابة المراهقين الذين يسطون على قصور مشاهير هوليود (عصابة المشاهير)، قاتل متسلسل يعمل في وول ستريت ويقتل النساء والبغايا ويقطع أجسادهن (المعتوه الأمريكي)، سمسار وول ستريت الفاسد مدمن المخدرات الذي ينصب على أمريكا كلها

(ذئب وول ستريت)، المراهقون المنغمسون في الجنس والعلاقات الحسية (سلسلة أفلام الفطيرة الأمريكية)، الشرطيان الأسودان الساذجان اللذان يحطما السيارات، ويدهسا الجثث أثناء المطاردات، ويفجرا المباني، ويطلقا النار على العصابات الأجنبية (أولاد مشاغبون 1،2)..إلخ

ما الذي يمكن أن يربط كل هذه الشخصيات من الحمقى والمرضى الاجتماعيين والنفسيين؟ إنهم جميعاً -ولأسباب مختلفة باختلاف كل فيلم- يعملون على تعليق القواعد الأساسية للتهذيب، والحس الإنساني السليم، فيخدعون، ويعذبون، ويتلاعبون، ويسرقون، ويقتلون، بدون أي قيد أخلاقي، بل بتبجح، وبلا إنكار. إنهم جميعاً واعون ومدركون لما يقترفونه من جرائم، بلا أي معاناة أو صراع روحي. إنهم يستمتعون وهم يقترفون الجريمة.

صحيح أنه طالما كان هناك تعاطفاً تقليدياً يحمله الأدباء والفنانون في أنفسهم للأوغاد والمحتالين، لكن تلك الشخصيات كان يحددها دائماً إطار الدور الهزلي وسماته، أو دور الشرير اللازم لدفع القصة إلى الأمام. لكن مع السينما الهوليودية الآن يبدو أن المراهق الأحمق، والشاب محدود الذكاء، والأبله الكسول، واللص النَّهَاب، والسوقي، ومدمن المخدرات، قد ارتقى ليحتل موقع البطولة بعد أن كان في موقع ضيف الشرف في هوليود القديمة. إن المنظور العام للفيلم كله يُروى من وجهة نظر هذا البطل الجديد، ومبادئه هي التي تحدد الأخلاقيات التي يتبناها

الفيلم.

ولكن كيف يمكن للمرء أن يفسر نسب المشاهدة المرتفعة لتلك الأفلام؟ ألا نستطيع أن نقرأ الولع الغريب بهذه الأفلام على أنه مؤشر على تفسخ الرابطة الاجتماعية التي تربط المجتمع معاً. إن المجتمع الأمريكي يحتاج إلى هذا الصنف من الأبطال على الشاشة، لأنهم يدفعون مجتمع المشاهدين-المستهلكين للبقاء داخل المجتمع الأمريكي؛ فهم يمثلون الحلم والأمل بأن يتحقق في الحياة الخاصة للمُشاهد-المستهلك ما يحققه أبطال الفيلم الشعبي البلهاء والسخفاء من نجاح اجتماعي، ومال، وعلاقات نسائية، وفسوق، وانتقام مع الخصوم، ووفرة في المخدرات، وصحة طيبة..إلخ.

إنه المجتمع كسوق مفتوح للسلب والنهب. وطالما كانت الرابطة التي تربط المجتمع الأمريكي هي السوق، لا الوطن؛ كمثل احتياج اللصوص للسوق كمكان لممارسة المهنة وموردا للرزق، وأيضاً، كمكان للتسوق والإنفاق، ومكان للراحة والاستجمام. ولن يكون غريباً، والحال على هذا النحو، أن تفتقد هذه الأفلام -وبشكل صارخ- لأي صراع حقيقي مع المعاني الكبرى في الحياة، أو لأي بعد وجودي، أو حتى لمجرد وجود شيء ما تحت جلد الشخصيات الدرامية فيها أكثر من مجرد الاستهلاك التدميري والتخريبي.

ولأن هذا النوع من السينما غبي جداً، كما هو واضح، ولأن

رأس المال المسؤول عن صناعته بهذا الشكل يدرك هو نفسه ذلك، فإنه يحاول أن يقوم بعملية تطهير داخلي لتلك الخلطة الغبية، لتلك النفايات الفنية، بأن يحاول الفرار إلى الأمام بمحاولة ادعاء المعاني والغايات الكبرى؛ ومن هنا يقع في فخ التبشير الديني (الألم والربح) على سبيل المثال، أو البروباجاندا الترويجية للهيمنة الأمريكية على العالم (سلسلة أفلام كابتن أمريكا)، و(أفلام سبيلبيرج) على سبيل المثال. وعلى طريقة أفلام المخدرات المصرية في حقبة الثمانينيات من القرن الماضي، والتي كانت تنتهي بآية قرآنية تحض على مكارم الأخلاق. يتظاهر الفيلم الشعبي الهوليودي الآن بأنه يقدم الحقيقة المطلقة في مشهد النهاية (تبشير، أو ترويج لهيمنة أمريكا)، ولكنه في الحقيقة لا يقدم إلا سمة تافهة لحكمة زائفة، تحاول تغذية حيرة المتفرج بما يُفترض أنه حكمة عميقة. لكننا نعلم أن صانع الفيلم يلجأ للتبشير الديني، أو للترويج السياسي، عندما لا يكون لديه شيئاً حقيقياً يقوله، ولكنه يريد مع ذلك أن يظهر بمظهر الحكماء. إن الطبيعة التافهة لمثل هذه الحكمة تتمثل في انتهازيتها.

في نهاية فيلم (الألم والربح)، وبعد أن نعلم أن أفراد العصابة جميعاً قد نالوا عقابهم؛ إما بالإعدام، أو بالموت في السجن، يخبرنا الفيلم بأن الشخصية الوحيدة الناجية هي بطل كمال الأجسام بول دويل، والذي حُكم عليه بـ 15 سنة فقط في السجن، ثم خرج من السجن قبل انقضاء العقوبة لحسن السير والسلوك، وهو الآن يحاول التكفير عن أخطائه، وكل ذلك لأنه قد سارع

باللجوء إلى الكنيسة بعد القبض عليه مباشرة. وتدعم تلك الرؤية التبشيرية ما تقوله زوجة التحري في نهاية الفيلم من أن: بعض الناس غير قادرون على التمييز بين الخير والشر. إن ما يقوله لنا صناع الفيلم هو أن الحل هو اللجوء للدين لمقاومة ثقافة الجشع التي سيطرت على العصابة وأدت إلى ارتكابها لجرائم القتل والسرقة. والمنظور الأخلاقي التبشيري هنا يتجاهل كل عناصر الإجبار الهيكلية الممتدة والمحفورة في النظام الرأسمالي نفسه، ويترجم الخطيئة إلى مجرد ضعف شخصي خاص؛ أي أن الأزمة ليست في النيولبرالية ولكنها أزمة أخلاقية.

إن الطرح الأخلاقي هنا هو لمنع نقد النيولبرالية، إنه بتعبيرات سلافوي جيجك: محاولة للتحجيم كما يحدث في مباريات الملاكمة؛ تطويق الخصم بإمساك جسده بالذراعين لتعطيل اللكمات. إن الإشارات الأخلاقية يتم استخدامها لتغييب الأسباب الحقيقية والرئيسية، فيصبح فساد بعض الأفراد وجشعهم هو المشكلة، وليست ميكانزمات النيولبرالية. التبرير التبشيري والأخلاقي هنا يسمح للمُشاهد، والذي قد يكون من ضحايا المضاربات، أو وول ستريت، أو من المُسرَّحين لإفلاس الشركات، يسمح له بالتنفيس عن غضبه ضد شخصيات الفيلم الفاسدة أخلاقياً، وتعمية المسؤولية الحقيقية والأساسية والمباشرة لسياسات النيولبرالية نفسها، ويغيَّب طرح التغيير المطلوب للتقدم الحقيقي: أي الحاجة إلى تغيير علاقات الإنتاج الاجتماعية والاقتصادية المسؤولة عن أشكال الظلم والفساد.

وكما يأتي السقوط فردياً في أفلام هوليود، يأتي الحل أيضاً فردياً: سواء على طريقة شرلوك هولمز الذي يحل القضايا المستعصية ويقدم المجرمين للعدالة في أفلام التحري، أو بالقوة الفردية المفرطة على طريقة أفلام (رامبو) و(الرجل الوطواط)، أو بالأبطال الخارقين الاستثنائيين المدعومين بتفوق التقنيات العسكرية المتقدمة كما في أفلام (المُنتقمون)، و(كابتن أمريكا). إن الحل الفردي يكرس استمرار تعمية المسؤولية الحقيقية عن الفساد والخراب، وتظل البقرة الرأسمالية المقدسة نفسها في مأمن من الذبح.

إن غياب الوعي والخريطة الإدراكية التي تفسر الأسباب الحقيقية للظلم الاجتماعي والاقتصادي، وأن المشكلة هي في النظام الرأسمالي نفسه وليست في الشكل الفاسد منه، أي ليست فقط في فساد بعض التكنوقراط؛ يؤدي إلى "مجتمع الرعاع" الذي تحدث عنه هيجل، أولئك الرعاع المُشوَّش وعيهم، والغير قادرين على التعبير عن حنقهم إلا في شكل عنف هدام، بلا أي قدرة على ابتكار بديل جديد للنظام الفاسد. وقد وصف سلافوي جيجك الاضطرابات العنيفة التي قام بها الشباب الإنجليزي في المدن البريطانية في 2011 بـ "التظاهر الصفري"؛ أي أن معارضة الشباب لم تستطع أن تفصح عن نفسها في شكل بديل واقعي أو مشروع متماسك، بل اقتصرت فقط على شكل الاضطرابات الخالية من المعنى؛ نوع من التنفيس الأعمى في شكل أعمال شغب، وبالتعبير النتشوي: "أفعال ارتكاس"؛ أي أنها ليست أفعالاً

أصيلة، ولكن ردود أفعال غاضبة يائسة وعاجزة وحاقدة تلبس قناعاً زائفاً للقوة؛ حسد وضغينة مقنعة في شكل كرنفالي متعال منتصر. وكأن سياسات النيولبرالية تحصر اختيارات الفرد -ذو الوعي المشوش- ما بين اللعب وفقاً لقواعد النظام، أو العنف السلبي الهدام الذي لا يطرح أي بديل.

الفن كسلعة في السوق، والاتجاهات النقدية الحيادية

أثناء الحرب الأهلية الروسية (1917-1922)، كانت الكتب والأشعار العظيمة ُتطبع على النقود لشح أوراق الطباعة في ذلك الوقت. لكن هوليود لا تميز بين الفن وبين السلع الاستهلاكية، فقيمة الفيلم هو ما يجلبه من مال. وكما بات الخطاب الفني الواعي يتلاشي تدريجياً في هوليود، حتى قارب على الاختفاء، باستثناء أصوات قليلة أصيلة (ديفيد لنش، جيم جارموش، كوينتن تارانتينو، بول توماس آندرسون، على سبيل المثال)، فإنه بالمثل، أصبح صوت النقد الصارم، والنزيه، نادر الظهور في أمريكا، مقابل الاتجاه الأحدث في النقد برفض التحيز عند مناقشة فيلم ما، والاقتصار على إلقاء الضوء على المُنَتج، أو "السلعة"، وخصائصها، أو حتى الاكتفاء بوصف الفيلم، وعلى نحو خجول، بأنه "غريب"، هروباً من إطلاق الصفة الحقيقية عليه بأنه: عمل ضعيف. ولا يمكن غض الطرف هنا عن العلاقة بين ارتداء ثوب الحيادية في النقد السينمائي في الصحف الأمريكية الكبرى، وبين ترتيبات الدعاية والرعاية والإعلان لتلك الأفلام، على نحو يصبح فيه الجميع منتمين إلى معسكر واحد: رأس المال الهوليودي.

إننا نعلم أن المتفرج يحتاج إلى الناقد الخبير، والأمين، لينير له الطريق، ويقدم له المشورة والخبرة، حتى يتعرف على الغث من السمين، وحتى يحمي نفسه من الوقوع في فخاخ المزيد من

الإفراط والابتذال.

وبرغم كل التقدم الحاصل في البحوث الاستقصائية ودراسات الرأي العام واتجاهاته، لا نملك حتى الآن أية دراسة جادة تبين لنا ميول المتفرج الأمريكي العادي بالنسبة للأفلام التي يفضل أن يشاهدها. إن الدراسة الوحيدة الاسترشادية التي يمكن أن تعيننا على رسم صورة عامة لذوق الجمهور الأمريكي، هي الدراسة التي قام بها المصوران الفوتوغرافيان الروسيان: فيتالي كومار وألكسندر ميلاميد، حينما هاجرا إلى أمريكا في بداية التسعينيات، وحاولا عندئذ فهم الذوق الفني للجمهور الأمريكي، فلم يعثرا على أية دراسة جادة حول هذا الموضوع، فقاما ببحثهما الاستقصائي الميداني الشهير؛ عن الذوق الفني في اختيار اللوحات الفنية للمواطن الأمريكي العادي، ونشرا البحث في كتابهما الضخم، الفكه: (الرسم بالأرقام: دليل كومار وميلاميد العلمي في الفن)، وفيه يبينان أن المستهلك الأمريكي العادي يقبل على شراء اللوحات ذات الذوق الفني المتواضع، أو الضعيف، ويُفضل اللوحات المضحكة، والمتشابهة، والتي تدور حول موضوعات ومناظر طبيعية أو ريفية، ويسيطر عليها درجات اللون الأزرق، وتحتوي على حيوانات برية جذابة خصوصاً الفيل أو وحيد القرن، وشخصيات إنسانية تاريخية. وإمعاناً في السخرية، قام كومار وميلاميد في نهاية دراستهما برسم "اللوحة الأكثر شعبية التي يفضلها الأمريكيون"؛ والتي جمعت كل العناصر السابقة: منظر ريفي تسيطر عليه السماء الزرقاء، وأطفال، وغزلان،

وجورج واشنطن كشخصية تاريخية في وقفة أبهة.

وفقاً لهذه الدراسة الميدانية الوحيدة حتى الآن في الثقافة الأمريكية، والمحددة للذوق الأمريكي الشعبي، يمكن فهم الإقبال الجماهيري الكبير على أفلام متواضعة المستوى، بل وحتى الضعيفة. في الحقيقة، يبدو أن رأس المال الهوليودي قد فهم هذه الحقيقة منذ وقت مبكر بلا أي دراسات إعلامية أو ميدانية، بل ربما يكون رأس المال في كل السينمات التجارية في العالم قد فهم أيضاً الآليات الحاكمة للفرجة الشعبية منذ زمن طويل، ربما منذ اختراع السينما ذاتها.

وفي هذه السينما الشعبية، بعناصرها التي تعزز الدهشة غير الواعية والابتذال، يُفضَّل أن يكون المتفرج أقل وعياً، ليس فقط بشأن الأوضاع العامة ومن المسؤول عنها، ولكن، أولاً وفي الأساس، لتمرير ضعف الحبكة والسرد والأخطاء المنطقية في التتابعات الدرامية.

وهكذا يرتبط كلاً من الإنتاج والاستهلاك في السينما الشعبية معاً إلى حد الوحدة؛ ُتنتج الأفلام الشعبية لمتفرج ذي ذوق متدن، ويعزز الفيلم الشعبي الذوق المتدني للمتفرج مزيداً من التعزيز ويمنحه علاوة إضافية من الإفراط في التدني مع كل فيلم. ويتم ذلك عبر أفلام باذخة التكلفة مليئة بصور مشبعة بالألوان، وهي صور في حد ذاتها لا تخبرنا أي شيء على الإطلاق بالرغم من ألقها الهائل، وهو ما تصدق عليه ملاحظة قديمة لبرتولد بريخت

حين قال: "إن صورة فوتوغرافية عن مصنع ما لا تخبرنا أي شيء عن العلاقات بين عمال المصنع وبعضهم البعض، ولا عن العلاقات مع الإدارة، أو رأس المال".

ولإن السينما الشعبية الهوليودية اليوم أصبحت تفوق أعمال السلف تفاهة على نحو هائل، وعاجزة، في نفس الوقت، وبشكل صارخ عن نقل أي شيء يحمل دلالة، إلا التفاهة والابتذال، فإنها تغرق المتفرج في كم مهول من التفاصيل المتكلفة الخالية من المعنى.

في كثير من أفلام هوليود الشعبية الآن يتم إرهاب المتفرج بتعقيد علمي شكلاني زائف؛ من قبيل قول المدمر في (المدمر جينيسس، 2015 Terminator Genisys) :

- "إن طفولتك هي نسخة لجدول زمني آخر منك.. إن كايل رايس يتذكر الآن ماضيه الخاص به، والذي هو مستقبلنا، وهي حالة يمكن أن تحدث إذا تعرضت إلى نقطة ربط في التدفق الزمني عندما تدخل المجال الكمي أثناء عملية السفر عبر الزمن.. ونقطة الربط هي حدث في الزمن قد يؤدي إلى مستقبل مختلف تماماً، وعندما دخلت أنت المجال الكمي بدأ الجدول الزمني الآخر وبدأت تلك ذكرياتك في الظهور".

أو يقول في موضع آخر من الفيلم:

- "إن الجداول الزمنية البديلة ليست معقدة، إنها مجرد وسيلة لتعقب المستقبل المحتمل باستخدام التوسع الأسي ومصفوفة التناقص التلقائي".

أو المحادثة التي جرت في فيلم (المنتقمون، 2012) The Avengers ، بين كابتن أمريكا وزميله ستارك أثناء إصلاح أحد محركات القاعدة العسكرية التي تطير في السماء؛ حين يسأل كابتن أمريكا:

- "حسناً، موصلات المحرك سليمة الآن، ما هي خطوتنا التالية؟"،

فيجيبه ستارك:

- "سوف نُجهّز الدوَّارات الأخرى، ولكن المحرك لن يعمل بدون دفعة.. سأذهب إلى هناك وأعطيه دفعة.. فوحدة التحكم تلك بوسعها كبح انعكاس القطبية حتى يتم الحث المغناطيسي".

ما معنى هذا التعقيد المتقعر الذي يشبه العلم ولكنه خال من أي معنى علمي؟

الإجابة: الإيهام بالمعرفة والعمق اللازمان لتعزيز دهشة المتفرج وإبهاره.

صحيح أن "العلم الزائف" طالما وجد في أفلام هوليود

الخيالية؛ من قبيل سلسلة (حرب النجوم)، مثلاً. ولكن الفارق، الدقيق، والمهم، في نفس الوقت، أنه لم يعد الآن يوجد فقط في تلك الأفلام تبدأ وتنتهي في الخيال، ويحكمها المنطق الأسطوري، ولكن "العلم الزائف" بات منتشراً ومحقوناً في كل سلاسل الأفلام، والمسلسلات، التي تبدأ بالواقع، وتنتهي أيضاً بالواقع. إن كل سلاسل أفلام (مارفل) تدور في مجتمعات الحاضر، الواقعي، الآني. لا كما هو الحال في أفلام من قبيل (حرب النجوم) مثلاً.

إن في سوق الكتب اليوم الكثير من الكتب، والمراجع، والقواميس، المتخصصة، فقط، في شرح المصطلحات العلمية "الزائفة" لسلاسل أفلام مارفل. ومن آخر ما اطلعنا عليه في هذا المجال:

Sebastian Alvarado (PhD.), The Science of Marvel: From Infinity Stones to Iron Man's Armor, Massachusetts: Simon & Schuster, 2019.

وهاك بعضاً من المصطلحات الواردة بهذا الكتاب المرجعي، والذي يبذل مؤلفه جهداً كبيراً لتظهر مادة الكتاب في صورة العلم الوقور:

- **حقل الكوانتم:** هو البعد المخفي الموجود في فضاء باطن الذرة؛ حيث تتغير قوانين الفيزياء.

- **حجر الحقيقة**: الحجر الأحمر للأبدية المستخدم في التأثير على بنية الواقع.

- **السماويون**: هم أقدم وأقوى كائنات روبوتية في الكون.

- **الإيجو**: كائن سماوي يتكون من عقل عائم، وهو قادر على التلاعب بكل أشكال المادة، وقد كوَّن لنفسه درعاً واقياً في صورة كوكب يعيش فيه.

- **الشيتوري**: سلالة من المتحولين، قام كل من ثانوس ولوكي بتجنيدهم لغزو الأرض. خاضوا حرباً ضد المنتقمين في (معركة نيويورك).

إن التحرش بالعلم هنا يستخدم كما لو كان عنصراً من المؤثرات والخدع البصرية التي ُتبنى عليها أكثر أفلام هوليود تكلفة اليوم، والتي باتت الاستوديوهات التي ُتصنع فيها أشبه بالمعامل والمختبرات التكنولوجية، في علاقة أشبه بالدعارة بين السينما والتقنية الحديثة. والمقلق، أن معظم مشاهدي تلك النوعية من الأفلام هم من المراهقين، حبيسي غرف الإنترنت، والفضاءات الافتراضية، ويصل شغف الكثيرون منهم بمتابعة تلك الأفلام والسير وراء أبطالها حد الهوس.

ذوق الجماهير.. هل حقاً الجمهور "عاوز كده"؟

قدمنا من قبل أنه لا توجد حتى الآن دراسات علمية مؤكدة تبين لنا ما هو الفيلم أو المسرحية أو اللوحة أو التمثال "النموذجي" الذي يفضله عامة الجمهور في بلد ما.

صحيح أن هناك دراسات اجتماعية بشأن الآثار التي تخلفها الأعمال الفنية على سلوك ونفسية الجماهير، ونحن نعلم أيضاً أن هوليود، مثلاً، كثيراً ما تستعين بـ "مجموعات رأي" من فئات عمرية وعرقية واجتماعية مختلفة لقياس استجاباتهم بخصوص فيلم معين. لكن الحقيقة أنه لا توجد حتى الآن دراسات علمية عن الذوق الفني للجماهير في كل دولة من دول العالم، بالرغم من أهمية وضخامة سوق الفن، وبالرغم من تصديع العالم الرأسمالي الحر لرؤوسنا عن أهمية وضرورة الإجراء المستمر والدوري للأبحاث التي تقيس تفضيلات المستهلكين وأذواقهم.

الحقيقة أنه، وكما سبق أن قدمنا، لا توجد إلا دراسة علمية مُحققة وحيدة عن ذوق الجمهور: هي الدراسة التي قام بها المصوران الفوتوغرافيان الروسيان فيتالي كومار وألكسندر ميلاميد عام 1995، عن ذوق الشعب الأمريكي في اللوحات المصورة.



كان كومار وميلاميد قد هاجرا إلى أمريكا واستقرا في نيويورك، ورغبا في معرفة ما يفضله الجمهور الأمريكي في مجال الرسم، وهالهما عدم وجود أي دراسة علمية في هذا الشأن، فقاما بدراستهما الاستقصائية الشهيرة التي هزت الأوساط الفنية والثقافية في أمريكا، بل وفي العالم أجمع، والتي نتج عنها كتابهما الممتع ذو النبرة الساخرة: (الرسم بالأرقام: دليل كومار وميلاميد العلمي في الفنون، 1997).

Vitaly Komar and Alexander Melamid, Painting by Numbers: Komar and Melamid's Scientific Guide to Art, ed. J. Wypijewski, New York: Farrarm Straus & Giroux, 1997.

اعتمد منهج كومار وميلاميد على إجراء بحوث استبيانية واستقصائية عن طريق المقابلات الميدانية، بالإضافة إلى سؤال المبحوثين بالهاتف عن العناصر المختلفة التي يفضلونها في اللوحات المصورة.

وقد شملت الدراسة طرح أسئلة من قبيل: ما هي أكثر الألوان التي تفضل أن تراها في اللوحة؟ هل تفضل اللوحات ذات الأساليب الفنية الحديثة أم الكلاسيكية؟ هل تفضل رؤية حيوانات في اللوحة؟ وأي حيوانات: البرية المفترسة، أم الأليفة والداجنة؟ لوحات لمناظر خلوية، أم لغرف مغلقة وداخل المباني؟ ولأي فصول العام؟ اللوحات الواقعية، أم الأسطورية، أم المرسومة بأسلوب فيه مبالغات وخيالات وشطحات؟ التي تتناول مواضيع جادة، أم هزلية؟ ذات الأسلوب الفني البسيط، أم المعقد؟ ذات الخطوط والزوايا الحادة، أم المنحنيات السلسة والرقيقة؟ ذات الخطوط المتناسقة المتماثلة، أم العشوائية والمتضاربة؟ ذات الألوان المستقلة الصريحة، أم الألوان المتداخلة؟ وسطح اللوحة: ناعم، أم خشن؟ وما هو المقاس الذي تفضله في اللوحة؟

وقد نتج عن تلك الدراسة اتضاح حقيقة مدهشة وطريفة في آن معاً؛ وهي أن الذوق العام للشعب الأمريكي يُفضل لوحات المناظر الخلوية والطبيعية الواقعية التي تحوي مناظر لأشجار وتلال ومياه، ويغلب عليها درجات اللونين الأزرق والأخضر الهادئين، والتي يظهر بها بعض الأطفال، والحيوانات البرية، ويا حبذا لو كان فيها أيضاً شخصية تاريخية أو وطنية مشهورة.



ولذلك، وبناءً على المعلومات التي وفرتها الدراسة، قام كومار وميلاميد، من باب السخرية، بمحاولة رسم "أكثر اللوحات المرغوبة في أمريكا"؛ ونتج عن تلك المحاولة: لوحة في حجم غسالة الأطباق المنزلية العادية (وهو الحجم الأمريكي المفضل

للوحات، طبقاً للدراسة)، لمنظر خلوي تقليدي يسيطر عليه درجات اللونين الأزرق والأخضر، وبها بحيرة، وبعض الشجيرات والأكمة، وسحب في السماء، وتلال في الأفق، وغزلان، وأطفال.. ويظهر بها أيضاً الزعيم جورج واشنطن في وقفة تقليدية موحية بالعظمة!

لكن الذوق العام الرديء في مجال فن الرسم ليس قاصراً على الشعب الأمريكي، فقد وسَّع كومار وميلاميد من نطاق دراستهما لتشمل دولاً أخرى متنوعة الخلفيات الثقافية والاقتصادية؛ كفرنسا، وكينيا، وفنلندا، وآيسلندا، والدنمارك، وتركيا، والبرتغال، والصين، وبولندا، وروسيا، وأوكرانيا، وطبقا نفس المنهج العلمي لدراستهما على تلك الشعوب، ليتبين عندها أن الذوق الفني العام للجماهير في تلك الأمم لا يختلف كثيراً عن ذوق الشعب الأمريكي في عمومه، بل يختلف فقط في بعض التفاصيل البسيطة:

من قبيل تفضيل الشعب الفنلندي لرؤية الوعل بدلاً من الغزلان، والكينيين لفرس النهر، والجاموس النهري وحقول الأرز بالنسبة للصينيين، ومزيد من الأطفال الصغار بالنسبة للأتراك.



ولكن هل يختلف الذوق الفني العام للجماهير في مجال فن الرسم، عن الذوق العام لهم بالنسبة لفن السينما مثلاً؟ ألم يصف آلان باديو السينما الشعبية التي يفضلها الجمهور بـ: "فن يوم السبت، ذلك الفن الهجين الذي يُقبل عليه المراهقون للبحلقة في القطط المغرية التي تظهر على الشاشة. الفن المتذبذب دائماً ما بين كوميديات الملاهي الليلية المبتذلة والبطولات الخارقة للقصص الخيالية، والمتأرجح ما بين شخصيتي المهرج وأقوى رجل في العالم. الفن الذي، ككل الفنون الساعية إلى الانتشار لجذب ما في جيوب الجماهير، يجمع بين البروباجاندا، والتبشير، والدعاية التجارية، والتخفي وراء مظهر من الفضيلة المدعية لأنه يدرك افتقاده للقدرة على الصراع مع القيم والمعاني الكبرى؛ فيحاول القيام بعملية تطهير داخلي لنفسه ولمكوناته الغبية بالسعي للفرار إلى الأمام وادعاء الغايات الكبرى والحكمة الزائفة".

في مجال الموسيقى والغناء مازلنا نذكر مقولة الموسيقار محمد عبد الوهاب عن العملة الرديئة التي تطرد العملة الجيدة من السوق. وقد كان التعليق المرير بمناسبة اكتساح موجة الأغاني الشبابية لحميد الشاعري ورفاقه للسوق الغنائي المصري والعربي في أواخر الثمانينيات من القرن الماضي، وإفسادها للذوق الموسيقى العربي طيلة عقدين من الزمن.

وسوق الروايات الأدبية ليس استثناءً هو الآخر من ظاهرة الذوق الرديء، حتى في بلاد الشمال التي اعتدنا على وصف

أهلها بحب القراءة والإقبال عليها، نعرف –يقيناً، من خلال آليات البست سيلرز- ماذا يقرأ عامة الأوروبيين في وسائل المواصلات العامة، أو حتى قبل النوم: الكتب التي تتراوح ما بين كتب التنمية الذاتية (كيف تكسب الأصدقاء وتؤثر في الغير، القواعد السبعة للنجاح..إلخ)، أو سلاسل الروايات البوليسية، أو الروايات الأسطورية..إلخ

ويمكن للقارئ أن يستحضر في ذهنه أيضاً أمثلة كثيرة على التفضيلات الشعبية في مجال المسرح، وخصوصاً المسرحيات المصرية التجارية التي شهدت إقبالاً جماهيرياً واسعاً في الثلاث عقود المنصرمة.

في هذا السياق يمكن أن نفهم أن حالة عائلة السبكي المنتجة للأفلام الشعبية في مصر ليست ظاهرة استثنائية في مجال السينما، ولا الفنون بشكل عام. بل يبدو أن آل السبكي قد فهموا بشكل فطري ما توصل إليه آلان باديو عن طريق الفلسفة والتأمل: الذوق الشعبي.

إن وظيفة منتج السينما تختلف عن وظيفة الممول الذي يقدم السيولة المالية اللازمة لصنع الفيلم ودفع أجور الممثلين والفنيين. صحيح أنه غالباً ما تجتمع الوظيفتان عندنا في السينما العربية، فيصبح المنتج هو نفسه الممول ويقوم بكلتا الوظيفتين، لكن لابد لنا مع ذلك من إدراك أن الوظيفة الأساسية لمنتج الأفلام الشعبية هي أن يكون عليماً بالذوق العام للجمهور، فيصيغ، ويوجه، الفيلم

في كل مرحلة من مراحل صناعته لتتوافق مع هذا الذوق، ضماناً للربح المالي والنجاح التجاري.

وبالطبع نقع هنا في أسر الحلقة المفرغة الجهنمية: السينما الشعبية ُتصاغ لتلبي الذوق الرديء للجمهور، وشيئاً فشيئاً تندفع الأفلام في هذا الاتجاه على نحو مفرط، فيساهم الفيلم الشعبي في مزيد من تدني الذوق العام، ثم تحاول السينما تلبية الدرجة الجديدة من التدني، وهكذا دواليك.

إن أفلام السبكي ليست سوى النموذج السينمائي العربي لسينما هوليود الشعبية بسمتها التجارية المفرطة في عصر النيولبرالية، والذي بدأ مع تولي رونالد ريجان رئاسة أمريكا في يناير 1981، ومارجريت ثاتشر رئاسة وزراء بريطانيا في مايو 1979.

وفي عصر النيولبرالية تتزايد السمة التجارية للفن يوماً بعد يوم، والتي نلمحها مثلاً في عملية استغلال النجاح التجاري لفيلم ما في صنع نسخ جديدة منه في شكل "سلاسل فيلمية" (سلسلة حرب النجوم، ورامبو، وماكس المجنون، والمُبيد، والمتحولون، والمنتقمون، وكابتن أمريكا..إلخ).

إن السلاسل الفيلمية هي الشكل الفني لـ "العلامة التجارية" في مجال السلع الاستهلاكية كـ: (ستاربكس)، أو (وول مارت)، أو (آبل)، أو (سوني)، أو (مايكروسوفت). إن اسم (المتحولون)

على أفيش الفيلم هو نفسه العلامة التجارية التي يقبل عليها المراهقون وليس الدراما. يدخل المتفرج دار العرض على وعد بأن تكون النسخة الجديدة من الفيلم ذي العلامة التجارية أكثر إفراطاً من النسخة السابقة؛ وعد بأن التكرار الجديد سيكون أكبر وأعنف من حيث: الهزل، السخافة، العنف، الحسية والعري، ألفاظ السب، الخدع البصرية الرقمية، الديكورات المسرفة، مطاردات السيارات الأكثر عنفاً وتحطيماً، التفجيرات الأكثر تدميراً للمباني والديكورات..إلخ.

الملفت للانتباه أننا نلمح أيضاً الأفكار الأساسية السائدة والمعلبة للنيولبرالية حاضرة دائماً في تلك النوعية من الأفلام: الحرب على الإرهاب، الهجرة غير الشرعية، الآخر المنتمي إلى معسكر الشر، البطل الفردي الأمريكي الذي ينقذ العالم..إلخ.

ولأن اقتصاديات الفن الآن تخضع على نحو فج وسافر لآليات السوق، أصبح الفن يحيا ويموت وفقاً لقرارات ملايين الأفراد بشرائه أو عدم شرائه. هذه القرارات المليونية تتحول إلى آليات حاكمة ليس للناقد الأمين أي دخل في توجيهها أو تعديلها، ولا يملك معها إلا الشعور بالحنق العاجز لشخص يقاتل المطر أو الريح، وهو يرى الفنان وقد أصبح خادماً لرأس المال؛ يضفي على السلع الفنية البريق الجمالي اللازم لتسويقها تجارياً.

ففي ظل الاقتصاد السياسي للنيولبرالية، وإطلاق الحرية الكاملة لرأس المال الجامح والمدمر، يُطلب من الفنان أن يقوم

بدور الأداة المروجة، ولعب دور "الحليف النافع"، لإضفاء النبل على عقيدة الرأسمالية بواسطة الوسائل الفنية الجماهيرية: بالترويج لأخلاقيات الجشع، وللنزعة الاستهلاكية المفرطة، والابتذال، والاستمتاع بالانحطاط في الذوق والأخلاق، وطمس الحرية الحقيقية، والهويات المختلفة، وجعلها تابعة ذليلة لهوية واحدة أوليجاركية مهيمنة. فيُدمج الفن داخل منظومة الإنتاج العام للبضائع الاستهلاكية التي تتغير على الإيقاع السريع المفرط دائماً للموضة من قبل شركات تنفق بسخاء على سلاحها الدعائي لدفع الزبائن لمزيد من الاستهلاك، ونشر ثقافة الإفراط الاستهلاكي.

يوضح بودريار في (المصطنع والاصطناع، 1981) أن سطحية الوعي والإدراك الضحل لدى الزبون يدفعانه للاعتقاد بأن فعل الشراء هو فعل حر لأنه يعتمد على الخدمة الذاتية والإرادة الحرة في التقاط السلعة التي تعجبه ووضعها في سلة المشتروات، بينما الحقيقة أن القبول بدخول المول في حد ذاته يعني الخضوع منذ البداية، إرادياً، للإجبار الذي يفرضه المول، والذي يدفع الزبائن إلى الإنفاق المتهور.

وفي ظل استحواذ ثقافة الاستهلاك المفرط، تتضاءل أهمية الانتفاع المادي للسلع، ويصير فعل الاستهلاك نفسه هو المتعة؛ لأنه هو المظهر على الوجاهة الاجتماعية وعلى التحقق الشخصي. وفي ثقافة "الاستهلاك التفاخري" يفقد المستهلك عادة البحث عن السلعة الأفضل؛ من حيث المتانة وجودة الصناعة

والتشطيب، وتتجه تطلعاته لشراء العلامة التجارية الأكثر موضة. وشئياً فشيئاً تتدهور الخبرة الحقيقية للمستهلك بما هو جيد ونافع ومفيد، مقابل تطور حاسة اقتفاء الموضة والعلامة التجارية.

ويتخذ متلقي الفنون في مجتمع النيولبرالية موقفاً تجاه الفن مماثل لموقفه تجاه السلع، فتتلاشى تدريجياً خبرته الجمالية، ويشجعه رأس المال على ذلك، بل ويقوم بتشكيل ذوقه الجمالي الجديد؛ لأنه هو من يتخذ القرار بتمويل الفنان من عدمه.

وهكذا لم تعد: "التجارة غريمة الفنون"، كما كان في الماضي، بل نشأ تحالف فاوستي بينهما، أضحى فيه الفن عبداً للتاجر وفي خدمته. لم يعد هناك تمييز بين الفن والسلعة الاستهلاكية، وأصبحت قيمة الفن هي ما يجلبه من مال، ونقلت الرأسمالية الطابع السلعي إلى الفن، وأقامت علاقة دعارة بين رأس المال والفن. أصبحت إبداعات الخيال مطالبة بأن توفق أوضاعها للدخول إلى السوق بوصفها فناً تجارياً؛ أي بوصفها سلعاً، وخضع الفنان لمتطلبات الربح السريع وآليات البست سيلرز، مجبراً نفسه على التحلي بالمرونة الكافية لكي يتوافق مع الحركة السريعة لاختلاجات السوق، مستسلماً لتلاعبات رأس المال الذي يستلبه عن نفسه وعن الآخرين.

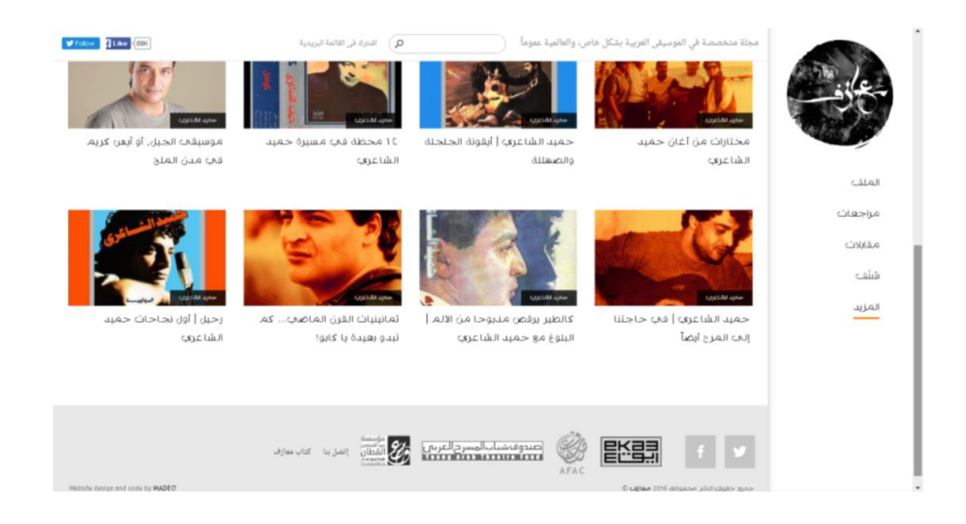
لذلك تبدو الحاجة اليوم، أكثر من أي وقت مضى، إلى الناقد الخبير الأمين كي ينير الطريق للمتلقي ويقدم له المشورة والخبرة

التي يفتقدها.

لكن من المقلق أن نشهد حالياً في النقد الغربي اتجاهاً يمالئ الفن الرديء الذي يحقق أرباحاً تجارية كبيرة، تحت دعاوى الحيادية، والحرية، وديمقراطية الفن وشعبيته، وإتاحة الفرصة للتجارب الجديدة والغريبة. فالناقد الغربي قلما يستطيع الهروب من ترتيبات الدعاية والرعاية لتلك الأعمال، فيحاول مضطراً إلقاء الضوء على "المنتَج" الفني وخصائصه، بدلاً عن وصمه بالضعف أو الركاكة أو الابتذال. وهو موقف تسلل مؤخراً إلى النقد العربي الحالي، ويمكن في هذا السياق لفت النظر إلى مثالين حديثي العهد.

بعد عرض الفيلم المصري ضعيف المستوى (هيبتا، 2016)، حاول نقاد السينما أن يكونوا "متوازنين" في كتاباتهم النقدية عن الفيلم، فصب غالبيتهم غضبهم على الأخطاء الدرامية التي اقترفها السيناريو من ناحية، لكن من ناحية أخرى، ولتحقيق "التوازن"، قاموا بالثناء على عمل الممثلين والمخرج ومدير التصوير، والموسيقى والديكورات والملابس. إن العمود الفقري والأصل الروائي للفيلم؛ أي رواية (هيبتا) لمحمد صادق، يتم غض البصر عنها، عن عمد من الجميع، لأنها "بست سيلر" حققت أعلى المبيعات في السوق المصرية، فتنجو من اللوم بالرغم من رداءتها التي لا تخفى على النقاد.

ثاني تلك الأمثلة هو تخصيص موقع (معازف) على شبكة الإنترنت ملفاً خاصاً، في ديسمبر 2015، للاحتفاء بـ (حميد الشاعري) الذي لا يختلف الموسيقيون العرب الجادون حول مسؤوليته عن انهيار الذوق الموسيقي للمستمع العربي.



ويستكتب الموقع المتخصص في الموسيقى العربية كتاباً ونقاداً نعرف عنهم الرصانة، فيتجنب أغلبهم التحليل الموسيقي لأغاني حميد الشاعري، بالرغم من قدرتهم على ذلك، ويكتفون بالحديث عن الظواهر الاجتماعية والقيمية التي صاحبت صعود الشاعري ورفاقه على الساحة الغنائية المصرية: التغيرات الاجتماعية التي حدثت في الثمانينيات في المجتمع المصري،

صراع الأجيال، تمرد الشباب لفقدانه الثقة في المؤسسات والموروث. إن الناقد هنا يستعمل الموسيقى المبتذلة أرضاً لمعركة اجتماعية وقيمية دون الإفصاح عن ذلك، وهو ما يذكرنا بالصراع النقدي حول الموسيقى الجديدة في دول أوروبا الشرقية، بعد سقوط أنظمتها الاشتراكية، حين دافع النقاد الليبراليون عن الصعود الكاسح لموسيقى الروك، بينما هاجمها النقاد القوميون والمحافظون باعتبارها إفساداً للذوق العام وقضاءًا على الموسيقى القومية.

ومن المقلق بالنسبة للناقد الأمين رؤية الاتجاهات الحالية المائعة للنقد المابعد حداثي، والتي تحاول تقديم الدعم لذلك النوع من الابتذال والتدني، ولصناعة الفنون التجارية الاستهلاكية، فتضفي القيمة الجمالية على ما يُسمى "فنون الكيتش" Kitsch: من أفلام وأغاني ومسرحيات تافهة، وروايات "البست سيلرز" البوليسية و الخيالية سيئة الكتابة، وكل ما هو "شعبي" و"منتشر"، طالما يحقق انتشاراً جماهيرياً وأرباحاً تجارية.

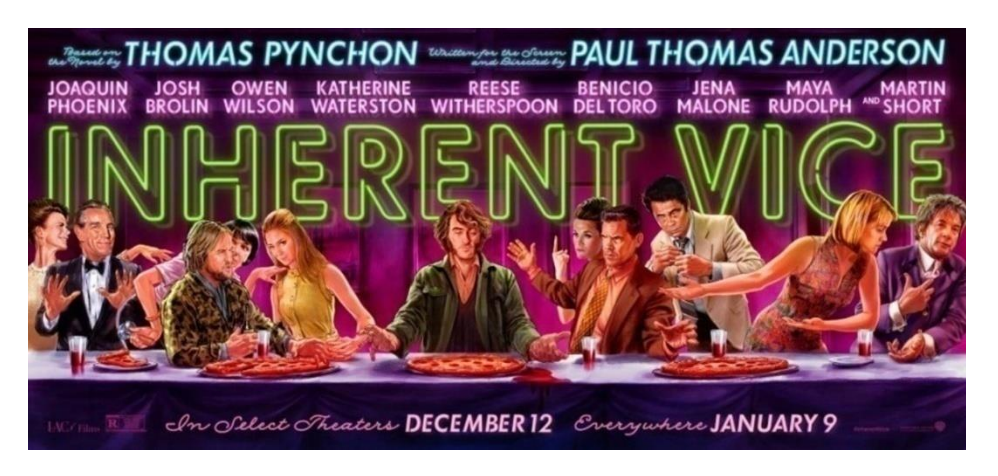
إننا نرى ونقرأ اليوم محاولات لفنانين ونقاد مابعد حداثيين لإعادة الاعتبار لفنون الكيتش؛ ذلك المصطلح سيء السمعة الذي ظهر في الثقافة الألمانية النقدية في منتصف القرن التاسع عشر؛ والذي كان يشير إلى المستنسخات الصناعية الكثيفة للبضاعة الرخيصة، وللأعمال الفنية الشعبية ذات الذوق الرديء الخالية من القيمة الفنية.

لكن، هل يمكن أن يكون من قبيل الفن تلك الأشياء سريعة الزوال، التي لا تتحمل إعادة قراءة أو مشاهدة أو استماع؟! إن العمل الفني الجميل في اللوحة أو الموسيقى أو الفيلم أو القصة أو الرواية لا يستحق تلك الصفة إلا إن كان قابلاً لتكرار المشاهدة أو الاستماع أو القراءة؛ ذلك الذي تظل رغبتنا تتغذى منه على الدوام دون أن تشبع، صامداً أمام امتحان تغيير السياقات الاجتماعية والاقتصادية والعصور الزمانية، وقابلاً دائماً لإعادة القراءة مع كل سياق وعصر جديد.

إن مجال الفن لا يفسح مكاناً سوى لما يطبع بصمته على روح الإنسان، وبتعبيرات بول فاليري: "إننا نتعرف على العمل الفني من حقيقة أنه ما من فكرة يلهمنا إياها، ولا نمط سلوك يوحي لنا بأن نتبناه يمكن أن يُستنفَد، وما من ذكرى، ولا فكرة، ولا نمط سلوك يمكن أن تمحو تأثيره أو تخلصنا من سيطرته. ومن حدد لنفسه مهمة خلق عمل فني عليه أن يستهدف هذا التأثير".

القسم الثاني: أمثلة وتطبيقات على اشتباك السينما مع سمات وقيم النيولبرالية

جوهر معيوب



يعود بنا فيلم المخرج الأمريكي الموهوب بول توماس أندرسون: (Inherent Vice، 2015)، إلى أجواء أمريكا في سبعينيات القرن الماضي، أثناء فترة رئاسة نيكسون؛ وهي نفسها فترة تحطم الأحلام الوردية التي سادت بين الأمريكيين في الستينيات بالحب والسلام والرخاء، حيث بدأ يتكشف في تلك الحقبة زيف الحلم الأمريكي، وتَسيُّدت ثقافة الهيبز كثقافة بديلة في المجتمع، وتنامى تعاطي المخدرات على نحو غير مسبوق، وهي نفس الحقبة أيضاً التي شهدت التدهور الكبير للخدمات العامة الصحية والاجتماعية، والانحدار البائس للتعليم الأمريكي، على وجه الخصوص.

يختار أندرسون في هذه المرة أن يعمل انطلاقاً من عمل روائي؛ بتحويل الرواية الصعبة والمعقدة للروائي الأمريكي

توماس بنشون، والتي يحمل الفيلم نفس عنوانها، إلى رؤية سينمائية عامة وشاملة للمجتمع الأمريكي. قد تكون هذه هي المرة الأولى التي يتم فيها تحويل عمل لبنشون إلى السينما، فأغلب المخرجين يجدون رواياته عصية على السينما، والغريب أن يقوم أندرسون -والذي يصر على كتابة أفلامه بنفسه- بهذه المهمة.

الشخصية الرئيسية في الفيلم هي لمُحقق خاص يُدعى دوك سبورتيللو (لعب الدور الممثل جواكين فينكس). ويفتتح أندرسون الفيلم بنفس طريقة الرواية: إن صديقة سابقة لدوك، واسمها: شاستا (الممثلة كاثرين وترستون)، تزوره في منزله ذات يوم لتطلب منه التحري حول اختفاء صديقها-عشيقها المليونير ميكي؛ إمبراطور الثروة العقارية في لوس أنجلوس، وقد انتابتها الشكوك حول مؤامرة تحيكها زوجة ميكي وعشيقها، من أجل التخلص منه ووراثة إمبراطوريته المالية والعقارية. إن شخصية شاستا هنا تبدو كما لو كانت هي نقيض المرأة المغوية في فيلم جون هيوستون (الصقر المالطي، 1941)، ودوك نفسه يبدو نقيضاً لهمفري بوجارت في نفس الفيلم.

في أعقاب زيارة شاستا له في الشاليه، يخوض دوك رحلة مكثفة بحثاً عن ميكي، ويقابل عدداً كبيراً من الشخصيات، ويتعرض لعدد لا يُحصى من المواقف، بطريقة ُتدير رأس المُشاهد، وعلى نحو لابد وأن يضيع معه الكثير من المعلومات التي يقدمها أندرسون بطريقة متلاحقة وسريعة، راسماً بورتريهاً

للحياة الأمريكية التي ُتدير الرأس، كما يدير الرأس تعاطي المخدرات.

دوك يظهر في الفيلم في شكل خاص غير مألوف في أفلام التحري المعتادة: فهو يعيش في شاليه حقير في ضواحي لوس آنجلوس، بالقرب من شاطىء البحر (بدلاً من الحلم الأمريكي الكلاسيكي بالمنزل ذي الفناء الكبير والسياج الأبيض الذي يحوطه)، ويتصرف كالهيبز، ويتعاطى كل أنواع المخدرات التي يمكن تخيلها، وهو أيضاً على صلة بشبكة كبيرة ومعقدة من الشخصيات التي تنتمي لمجال الجريمة ولمجال مكافحتها في نفس الوقت. هذه الصورة غير النمطية للمحقق الخاص ربما ُتذكرنا بأجواء فيلم المخرج الأمريكي الكبير روبرت ألتمان (The Long Goodbye ، 1973).

(جوهر معيوب) يبدو -ظاهرياً- كما لو كان ينتمي إلى نوعية أفلام (من الفاعل)، لكن إذا كانت أفلام هذه النوعية تطمح إلى المحافظة على الإثارة عن طريق تأخير كشف السر حتى النهاية، فإن هدف أندرسون في هذا الفيلم يبدو لنا مختلفاً: إنه يطمح إلى ما يبدو وكأنه تقديم صورة عن قناعاته -والتي عبر عنها بدرجات متفاوتة الشدة خلال أفلامه السابقة- عن ماهية جوهر المجتمع الأمريكي؛ اقتصادياً، وسياسياً، واجتماعياً.

إن معظم المخرجين الكبار الذين عملوا من خلال نوعية أفلام

التحري، كانت الإجابة المباشرة والحاسمة على (من الفاعل) هي آخر ما تهمهم وتشغل بالهم، وأندرسون من هذه الطينة، بل إنه، أكثر من ذلك، يعمل على تعمية الحبكة، بدلاً من توضيحها؛ بالعمل على حشر الفيلم بشخصيات لا نهاية لها، وإزحامه بحبكات صغرى تتوالد عن بعضها البعض، وكأن الفيلم يدور حول نفسه، كوحش خرافي يشرع في الدوران حول نفسه للإمساك بذيله، وعلى نحو تستدعي معه الذاكرة فيلم هوارد هوكس (The Big Sleep، 1946)؛ ورحلة همفري بوجارت المحمومة، والقدر الهائل من المعلومات، والتعقيد الذي لا مثيل له في العلاقات بين الشخوص، وغرق المُشاهد في كل ذلك، حتى وإن كرر مشاهدة الفيلم عدة مرات آملاً في فهم تعقيدات الحبكة الدرامية.

قد يكون هذا الأسلوب هو الأفضل في عرض واقع المجتمع الأمريكي المشوش، والمضطرب، والأعمى، والمكافئ أيضاً لحالة عمومية الفساد في المجتمع الأمريكي. حالة الضياع والارتباك والتشوش معكوسة في الفيلم أيضاً في التنوع الهائل في أساليب ومحاولات الشخصيات للغياب عن الواقع: بالإغراق في العلاقات الحسية، وتناول المخدرات، والمسكرات، والكوكايين، والهيروين، بل وتعاطي غاز الضحك أيضاً في حجرة بأحد المستشفيات النفسية الخاصة؛ تلك المستشفيات التي بدأ عملها يزدهر في لوس أنجلوس بعدما قلص حاكم المدينة (رونالد ريجان في ذلك الوقت) الميزانية المُخصصة للإنفاق على

الصحة، مما أدى إلى غلق المستشفيات العامة، لصالح افتتاح أخرى خاصة، والتي لم تصبح فقط أماكن فعلية لتعاطي المخدرات، بل ولاختباء المشبوهين والفارين من وجه العدالة أيضاً.

لم يهتم أندرسون بالعبث كثيراً في الحوارات الواردة بالرواية الأصلية، فقدمها تقريباً بدون تعديلات، لكن ربما يكون إنجازه الأفضل في عملية تحويل الرواية إلى فيلم، هو التقاطه لشخصية ثانوية بالرواية لتكون هي "الراوي العليم" (وهي شخصية الفتاة سورتيليج)، الأمر الذي أضفى حساً ساخراً على الفيلم، تجاوز به أندرسون التقاليد المستقرة لأفلام التحري والتي تجنح غالباً إلى شكل وأسلوب (الفيلم نوار) بسوداويته وجهامته، اللهم إلا أمثلة قليلة في تاريخ السينما نجحت في تجاوز ذلك؛ ربما من أشهرها فيلم إيثان وجويل كوِن (ليبوسكي الكبير، 1998)، والذي بدا أندرسون متأثراً بالحس الساخر لراويه العليم في هذا الفيلم.

روح السخرية هذه شبيهة أيضاً بتلك التي سادت في فيلم أندرسون (Punch-Drunk Love ، 2002)، وإن كان العدد الكبير من الشخصيات والأحداث والخطوط الدرامية المتشابكة، فضلاً عن النجوم المشاركين في الفيلم، يذكرنا بفيلمه الآخر (Magnolia ، 1999)، والذي بدوره يحمل الكثير من التأثر بأعمال المخرج الأمريكي الكبير روبرت ُألتمان، خصوصاً (Short Cuts، 1993)، و (The Long Goodbye).

وبالرغم من أن (جوهر معيوب) تدور أحداثه في أجواء لوس أنجلوس، التي يعرفها أندرسون جيداً، والتي سبق له أن قدمها في أفلامه السابقة مثل: (Boogie Nights، 1997) ، و(Magnolia) ، و(Punch-Drunk Love) ، و(There Will be Blood، 2007)، لكن ما يُميِّز (جوهر معيوب) عن تلك الأفلام، بل ويكاد يرسم خطاً فاصلاً بينها وبين المرحلة الإبداعية الجديدة التي يبدو أن أندرسون يقف على أعتابها؛ هو أنه يرسم في هذا الفيلم صورة عامة، لكنها شديدة الدقة، للقيم السياسية والاقتصادية والثقافية التي سادت الحياة الأمريكية منذ السبعينيات وحتى الآن، في شكل مختلف تماماً عن شكل الحياة الأمريكية التي تحرص هوليود على إظهاره على شاشاتها.

في (جوهر معيوب) يربط أندرسون الاقتصاد الأمريكي الحر، بتجارة المخدرات، بالنظام القضائي، بنظام الرعاية الصحية، بأجهزة الأمن، بالاستخبارات، بالمافيا والجريمة المنظمة، بالثقافة الاستهلاكية السائدة، على النحو الذي يبدو معه أنه من المستحيل الفكاك من أسر هذه الحلقة الجهنمية، والتي تجعل المجتمع نفسه فاسداً في جوهره ومستحيل إصلاحه، كاستحالة فصل البياض عن الصفار في البيض المخفوق، تماماً كما كان السيستم نفسه معيوباً في فيلم رومان بولانسكي (الحي الصيني، 1974)، حيث كان الجميع فاسدين؛ والفرق بين فاسد وآخر ليس إلا في مقدار الفساد، ودرجته التي يقف الفاسد على سلمها. إن (جوهر معيوب) هو فيلم عن الهزيمة والخسارة؛

هزيمة الإنسان في المجتمع الأمريكي الذي يطحنه. ويؤكد أندرسون على حقيقة أنه فنان موهوب في إظهار الجوهر المعيوب للمجتمع الأمريكي، فكل شيء في (جوهر معيوب) موظف لتحقيق هذا الهدف.

الهزيمة والخسارة حاضرة في كل شيء بالفيلم: بدءًا من قصة حب دوك وشاستا، إلى العلاقة الغرامية بين شاستا ورجل الأعمال المفقود، وحتى الموسيقي الغائب عن عائلته، وفشل بيج



فوت، وحالة الضياع العام لكل الشخصيات في الفيلم، بل وحتى الجو العام الاجتماعي والاقتصادي الذي يغلف الفيلم بأكمله، والذي يؤكده اختيار أندرسون لنوعية أغاني حقبة السبعينيات لتلعب دوراً أساسياً في التعبير عن روح الفشل والضياع في

المجتمع الأمريكي: مثل أغنية (فيتامين سي)، وأغنية (رحلة إلى الماضي)، ولكن دون أن يقع في فخ تحويل شريط الصوت بالفيلم ليصبح على شاكلة ما يفعله مارتن سكورسيزي، مثلاً؛ أي أن يصبح تجميعاً لـ "أجمل أغاني السبعينيات".

وفي ما يتعلق بتصميم شريط الصوت، يبدو أن أندرسون هو أكثر الموهوبين من الجيل الحالي في هوليود في هذا المجال، فحساسيته المرهفة في استخدام شريط الصوت تذكرنا بحساسية المخرج الكبير ديفيد لنش، بما في ذلك عملية تنظيم الصمت داخل الفيلم.

وإلحاقاً بهذه الملاحظة ينبغي القول أيضاً إن أندرسون، في تناوله لفترة السبعينيات، لم يلجأ إلى ما يلجأ إليه مخرجي هوليود عادة، حين يتناولون حقبة من الحقب الزمانية، من استعراض لديكورات الشوارع، وشكل العمارة، وأنواع السيارات، ولوحات الإعلانات التجارية للسلع المنتشرة آنذاك على طول الطرق السريعة؛ وما يستتبع ذلك من لقطات الكرين (الكاميرا الموضوعة على رافعة) الواسعة والمتحركة والمستعرضة للشوارع وحركة الناس والسيارات. بالنسبة لأندرسون كان ذلك إهداراً للمال، وللإمكانيات، وللجهد، وللوقت، لإنه لم يكن هو ما يُميّز حقبة السبعينيات بالنسبة له. كان المجتمع الأمريكي الذي بدأ يظهر أن جوهر قيمه الأساسية معيوبة، وحالة الضياع التي

سيطرت على الجميع في ذلك المجتمع، هو الشيء المهم الذي أراد أندرسون أن يُعبر عنه.

حافظ أندرسون على أن تظهر الصورة في الفيلم على نحو وسط ما بين الحلم والحقيقة، منذ ظهور شاستا في بيت دوك في بداية الفيلم، حتى مشهد النهاية على شاطئ البحر. هذه الصورة "البينية" الغير حاسمة والمتراوحة بين عالمي الحلم والحقيقة قد تكون هي المكافئة لحالة التوهان والذهول والتخدر، بل وحتى البارانويا التي يعاني منها معظم أبطال الفيلم, وقد تكون أيضاً مكافئة للهلوسة والتشتت واللايقين الذي يُغلف جميع الشخصيات والأحداث في الفيلم. إن الصورة في الفيلم تبدو في المجمل فعلاً



هي الأسلوب الأمثل لعرض المجتمع الأمريكي المعاصر.

سيلاحظ المُشاهد كذلك أن طريقة المونتاج قد خدمت أيضاً هذا الغرض؛ أي نقل حالة التوهان والذهول للمُشاهد، عبر الاستغناء عن ما يسميه السينمائيون: "اللقطة المُؤسِّسة"؛ والتي تأتي في بداية كل مشهد، وهي لقطة عامة واسعة للشخصيات والديكور كله، وتكون ضرورية لفهم العلاقات البينية بين الشخصيات في فراغ المشهد. إن أندرسون يتخلى عن "اللقطة المُؤسِّسة" في عدد كبير من مَشاهد الفيلم تحقيقاً لحالة "التوهان"، بل ويتخلى أيضاً عن لقطات النهاية في كل مشهد؛ "القفلة"، واللازمة لصقل المشهد في نهايته تحقيقاً لسلاسة الإيقاع عند الانتقال إلى المشهد التالي. إن أسلوب أندرسون هنا هو أسلوب الصدمات والانتقال الخشن بين المَشاهد، وهو يمارس ذلك بوعي؛ لمنع حالة الاندماج، ولمنع أن يصبح الحدث جزءًا من الخبرة الشخصية للمُشاهد؛ كحال الحياة اليومية الأميركية التي ينعدم فيها تغلغل أي شيء حقيقي إلى خبرة الإنسان الشخصية.

تلك "البينية" في الصورة بين الحلم والحقيقة، وحالة التشتت والتوهان بين موقفين، سنجدها حاضرة أيضاً في شخصيات الفيلم؛ فمعظم الشخوص ليس لها هوية واحدة محددة، بل تنتقل من نطاق إلى آخر دون أي إشكال، بل ودون حتى تمهيد للمُشاهد: فنرى مثلاً الشرطي بيج فوت في أول ظهور له على الشاشة، يظهر كممثل في إعلان تليفزيوني يُسوِّق لبيع عقارات

في المدينة. وطبيب الأسنان هو في الحقيقة مدمن هيروويين ومنحرف جنسياً. والموسيقي مدمن المخدرات (كوي) نكتشف أنه في الحقيقة عميل لأحد أجهزة الأمن الأمريكية، بل إنه يُمنَح هوية



جديدة تقريباً في كل مشهد جديد يظهر فيه في الفيلم. وشاستا نفسها تظهر في أول الفيلم كفتاة من الهيبيز، ثم نراها لاحقاً فتاة أرستقراطية راقية.. إلخ. إن الهوية المتغيرة واللاثابتة هي مظهر من مظاهر حالة الفصام والهلوسة التي عليها الشخصيات، والتي عليها المجتمع الأمريكي نفسه.

إن الفيلم بأكمله يبدو كما لو كان فازة كبيرة من الكريستال سقطت وتهشمت، وتناثر حطامها كِسراً على الأرض. إن التكنيك المتشظي للمَشاهد يمثل صعوبة كبيرة للمخرج إن أراد تنظيم ذلك التشظي على نحو جمالي (وملك هذا الأسلوب في التشظي سينمائياً هو روبرت ألتمان بلا منازع). هذا التكنيك يساعد -من

ناحية أخرى- المتفرج على الشعور بأن المعلومات لا أهمية لها في الفيلم، بل وأن كشف لغز الحبكة نفسه لا قيمة له أيضاً، حيث المتعة في مثل هذه النوعية من الأفلام تنبع من متابعة كل مشهد على حدة، والتمتع بكل لحظة آنية تستحوذ على انتباه المُشاهد، فيفقد سيطرته على فهم الأحداث ومتابعة تطورات الحبكة. إن كل مشهد في (جوهر معيوب) هو لذاته، كما أن كل فرد في المجتمع الأمريكي موجود لذاته فقط؛ وتعميقاً لهذا المعنى يُركز أندرسون جهوده على الجماليات البصرية الشكلية للقطات المنفردة، بأكثر من تركيزه عليها في أفلامه السابقة.

ممثل الشخصية الرئيسية دوك سبورتيللو تم اختياره على نحو موفق؛ لأن الممثل (جواكين فينكس) يبدو هو الأنسب على التعبير عن حالة الخمول والخدر: بنسبه الجسدية، وإيماءاته المتخشبة، وقدرته على التعبير بتوان وتخاذل عن أعنف العواطف الجياشة.

يبدو لنا إصرار أندرسون على توصيل تلك الحالة إلى المُشاهد (أي حالة إخفاء العواطف أكثر من إظهارها) في نوعية الملابس التي يرتديها دوك أيضاً، حيث نراه دوماً بالجاكت الكاكي العسكري الذي يخفي أكثر من نصف جسده؛ كما لو أن غياب العواطف والانفعالات المميزة للشخصية هو غياب للتفرد وطمس للشخصية، في أجواء مسيطرة لمجتمع استهلاكي لا يرحم، يُنمِّط الجميع، ويفتح الشهية فقط لاستهلاك يبتلع الوجود.

من المشاهد الجميلة والكوميدية التي تعكس رؤية أندرسون لنهم الثقافة الاستهلاكية الأمريكية، وتجريدها الإنسان من قدرته على التمييز: مَشاهد رجل الشرطة (بيج فوت: الذي لعب دوره



جوش برولن)، وهو يلتهم الآيس كريم بشراهة أثناء قيادته للسيارة، ثم وهو يلتهم الفطائر في المطعم الياباني ويُطالب بالمزيد منها، ثم أخيراً وهو يلتهم المخدرات والتبغ وأوراق السجائر كلها في نهاية الفيلم.

نأسف للإزعاج



من الأفلام النادرة التي توجه نقداً لاذعاً للنيولبرالية وللشركات الرأسمالية الكبرى، واستطاعت مع ذلك الإفلات من بين أصابع المديرين التنفيذيين لشركات هوليود، ووجدت طريقها إلى الإنتاج والعرض، الفيلم الكوميدي (نأسف للإزعاج، 2018) Sorry to Bother You ، لمخرجه بوتس رايلي، الذي يخرج للسينما لأول مرة، وهو نفسه أيضاً كاتب القصة والسيناريو للفيلم.

من المشهد الأول، وقبل حتى نزول عناوين الفيلم، يُدخلنا بوتس رايلي في لب القضية. الممثل لاكيث ستانفيلد (اسم

الشخصية كاش، ودلالة أسماء الشخصيات والشركات لها أهمية كبيرة في الفيلم، بالإضافة إلى حسها الكوميدي الساخر) يجري مقابلة مع أحد مدراء شركة ريجال فيو (=المنظر الملكي الفخيم) للتسويق، للعمل كمسوق عبر الهاتف.

وينجح كاش في المقابلة ويحصل على العمل، لا بسبب كفاءته وأمانته وإخلاصه، ولكن بسبب ما يكتشفه فيه المدير من قدرة على الكذب والنصب والاحتيال. إنها القيم الحاكمة في مجتمع الشركات الكبرى. طبعاً بعد قيمة الجشع، التي عبر عنها جوردن جيكو؛ بطل فيلم أوليفر ستون (وول ستريت، 1987)، عندما قال: لسنا ديمقراطية.. إننا سوق حرة.. والسوق الحرة تقوم على بيع الوهم.. إن لعبتنا هي بيع الوهم.. وهي لعبة صفرية لا تنتهي إلا بالمكسب الكامل لنا والخسارة الكاملة للخصم.. الجشع فضيلة.. الجشع مفيد للمجتمع."

يحصل كاش على الوظيفة، لكنه يتعثر في بيع الموسوعات عن طريق التسويق التليفوني. وحتى في المشاهد القليلة التي نبقى فيها مع كاش وزملائه في صالة الشركة السفلية، لا يفوت المخرج أن يؤكد لنا طبيعة العمال في هذه الوظائف المتدنية. مسوقو هاتف من آسيا، والمكسيك، وأمريكيين من ذوي البشرة السوداء، يعملون في صالة مكتظة بالطابق السفلي؛ مضادة بصرياً لاسم الشركة نفسها (ريجال فيو=المنظر الملكي الفخم). بينما مدراء الشركة هم من البيض الأنجلوساكسون الذين يعملون

بالطابق العلوي (طابق المال والرقي والأحلام).

وتستمر معاناة كاش المالية، هو وصديقته الفنانة ديترويت (ودلالة السخرية الاسمية حاضرة دائماً في الفيلم)، وهما مضطران للإقامة في مرآب للسيارات في منزل عم كاش الأسود المفلس الذي يكاد أن يخسر بيته بسبب الرهونات العقارية. إلى أن ينصحه زميل أسود عجوز يعمل معه في صالة التسويق الهاتفي بالشركة، بأن يقوم باستخدام "الصوت الأبيض" وهو يتحدث في الهاتف مع العملاء.

والصوت الأبيض، أو اللكنة البيضاء في الحديث، ليست مجرد تلك النبرة التي تخرج من أفواهنا عندما نمسك بأنوفنا على طريقة لكنة أهالي كاليفورنيا، ولكنها، كما يُعرفها زميل كاش الأسود العجوز، هي:

- "تلك اللكنة التي ُتظهر أنك لا تبالي بشيء، وبأنك قد قمت بتسديد كل فواتيرك مسبقاً، وأنك سعيد، وواثق بشأن المستقبل، وفي طريقك لكي تستقل سيارتك الفيراري بعد أن تنتهي من العمل.. تحدث إليهم بلكنة من لا يحتاج إلى المال، ومن لم يتم طرده سابقاً من العمل.. إنه ليس صوت الرجل الأبيض واقعياً.. ولكنه ما يتمنى الرجل الأبيض أن يكون عليه."

يبدأ كاش في التحدث إلى عملائه في التليفون بـ "الصوت الأبيض". ويتضح أنه يملك موهبة فطرية لا تضارع في التحدث

بهذا الصوت المستعار، صوت الاحتيال، الذي يتمناه ويتوق إليه الرجل الأبيض الأنجلوساكسوني.

وينجح كاش في التسويق التليفوني، ويحقق أعلى المبيعات، ويصبح أفضل المسوقين عبر الهاتف في مدة وجيزة جداً. وفي تلك الأثناء، يحرضهم زميلهم الآسيوي سكويز (=الضغط) على التجمع معاً وتنظيم أنفسهم ضد الإدارة، وتكوين ما يشبه النقابة أو الاتحاد للمطالبة بحقوقهم المنهوبة. ينضم كاش إلى زملائه، وينجح الإضراب في الضغط فعلاً على إدارة الشركة.

من جماليات الفيلم تلميحه لضحالة وعي العمال، حتى وهم ثائرون ومتمردون، وكأن ضحالة الثقافة النيولبرالية التي نتربى جميعاً في كنفها توجه اختياراتنا حتى في تمردنا. في إحدى خطب زعيم الإضراب سكويز إلى رفاقه ومجموعة أخرى من طلاب الجامعات الذين انضموا إليهم، يحرضهم على التمرد، فيعدد الأسباب والحجج، قائلاً:

- "من أجل أن نتمكن من دفع إيجار المسكن آخر الشهر.. من أجل أن نتمكن من شراء مكرونة نتناولها على العشاء كل ليلة.. من أجل أن نتمكن من دفع أجرة الطبيب إذا ما ثملنا ذات يوم، أو التقينا بعاهرة مرة وُأصبنا بالسيلان لعدم تمكننا من شراء واق ذكري.. سحقاً لريجال فيو، وسحقاً للسيلان**!"**

إنها المتع القليلة الصغيرة التي يتركها السيد لعبيده في مجتمع

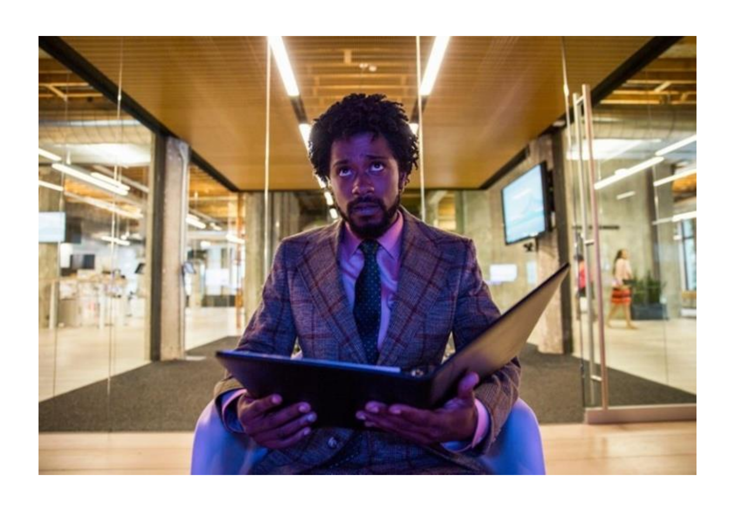
السادة النيولبرالي. وكأن مجتمع العبيد لا يعرف غيرها، فيطالب بها، دون أن يخطر بباله أن يحاول تغيير شكل العلاقة نفسها من أساسها (سيد-عبد).

محاولة التمرد من العاملين في الطابق السفلي من الشركة، تحاول الإدارة إفشالها، باستقطاب كاش إلى صفوف السادة. فيرقونه ويمنحوه عملاً بالطابق العلوي بالشركة؛ طابق الإدارة ونخبة العاملين. فرق تسد الأبدية الخالدة!

وفي لمحة جمالية كوميدية من المخرج، نكتشف أنه لتشغيل مصعد الدور العلوي، يحتاج المرء إلى ضرب رقم سري لانهائي على لوحة مفاتيح المصعد. إنها الاستحالة العملية للانتقال إلى فوق، للصعود الطبقي، للفكاك من أسر الظروف الهيكلية الفولاذية المفروضة، إلا برضاء السادة.

وفي لمحة جمالية أخرى من المخرج، يصر على ديكور "تقشفي" مابعد حداثي في طابق الإدارة، وكأن الطابق نفسه مايزال تحت الإنشاء، أو ُضرب بكارثة قدرية جعلته أشبه بالأنقاض.

المهم أن كاش يكتشف في الطابق العلوي للشركة أن نشاط ريجال فيو الحقيقي هو في مجال تسويق عمال شركة وري فري



(=التحرر من القلق)؛ وهو تسويق أشبه بتجارة العبيد حرفياً، ويتم لصالح الشركات العالمية الكبرى التي ترغب في تشغيل عمال من العبيد. تجارة سخرة بالمعنى الحرفي. عمال يوقعون عقود عمل مدى الحياة، ويحيون في نفس أماكن العمل؛ وهو أماكن غير آدمية بالمرة، وأقرب إلى علب السردين، مستمرين في العمل لمدد تتجاوز الأربعة عشر ساعة يومياً، بلا أجور، ولا أي حقوق.

ويستمر كاش في عملية التسويق التليفوني لعمال السخرة لكل الشركات العالمية في أمريكا، وخارجها. ويحقق أعلى المبيعات؛ مبيعات العبيد. هولوكوست الرأسمالية الحديثة. تعود الرأسمالية

إلى نقطة بدايتها الأولى؛ حينما نشأت من رحم استعباد الأفارقة وتجارة الرقيق.

وفي طابق الإدارة العلوي، لا يستخدم كاش اللكنة البيضاء في التسويق الهاتفي فقط، بل حتى في محادثاته مع زملائه؛ لأنه غير مسموح في طابق الإدارة العلوي بالنطق بأي صوت آخر غير "الصوت الأبيض".

يحقق كاش الأرباح المالية التي كان يحلم بها، وينتقل للعيش في شقة فاخرة، ويقتني أرقى الملابس وأحدث السيارات، ويقوم بتسديد ديون عمه، وتبدو الحياة وقد ابتسمت له أخيراً، في الوقت الذي تتدهور فيه علاقته بصديقته ديترويت، ويحاول تجنب أصدقاءه القدامى في الطابق السفلي بالشركة؛ المستمرون في الإضراب ومشاغبة الإدارة.

وفي أحد الأيام تأتيه دعوة من صاحب شركة (وري فري) لحضور حفلة يقيمها في منزله. يحضر كاش الحفلة، ويتم الاستهزاء بلون بشرته السوداء، وتظهر العنصرية بوجهها البغيض، لكنه يتحمل حتى لا يغضب سادته الجدد. ويطلب صاحب شركة وري فري الاجتماع به منفرداً بغية تقديم عرض مغر له بالعمل مباشرة معه في الشركة. لكن قبل أن يقدم عرضه المغري، يشغل فيديو لكاش، فيلم دعائي قصير عن مشروع الشركة القادم؛ الذي سيمكنها من تحقيق أعلى الأرباح في تاريخ البشرية.

يستخدم المخرج بذكاء تقنية الفيلم داخل الفيلم من أجل تلخيص حال البشرية. الإنسان الذي بدأ كقرد في البداية، وبعد أن تطور باستعماله لعقله، وللأدوات، سيعود مرة أخرى لحالة أشبه بالحالة الأولى؛ لكنه في هذه المرة سيعود على هيئة حصان، لا قرد.

إن الرأسمالية والشركات الكبرى في حاجة إلى أيد عاملة جديدة: أقوى، وأكثر قدرة على احتمال ساعات العمل المتواصلة، وأطول عمراً، وأكثر طاعة، وأقل تكلفة، وبلا أجور، ولا أي حقوق، لتحقيق أرباح أكثر للشركات الرأسمالية. هذه السلالة الجديدة من البشر-الجياد، سيتم تحويلها بالتلاعب في جيناتهم الوراثية، على النحو الذي سيتحولون فيه، حرفياً، إلى مسوخ مستعبدة تشبه البغال.



أما عن العرض المقدم لكاش، فهو تحويله إلى مخبر داخل هذه السلالة الجديدة، لتقديم المعلومات عن ما يجري وسط العمال-الجياد، بهدف إجهاض أية محاولة، أو حتى أي تفكير مسبق، بالعصيان قد يطرأ على بال أفراد السلالة الجديدة، وكل ذلك في مقابل مائة مليون دولار، ووعد من رئيس الشركة بإعادته إلى حالته البشرية الطبيعية بعد خمس سنوات فقط من بدء المهمة.

يفيق كاش أخيراً على الكارثة التي أعماه المال عن رؤيتها. فيرفض، وينضم مجدداً إلى الحركة المناهضة للشركات المستغلة، والتي تزداد وتتسع في أمريكا كلها. ثم يحاول فضح المشروع الجديد المرعب في وسائل الإعلام، فلا تكون النتيجة سوى ارتفاع خرافي في أسهم شركة وري فري. لقد أحب سوق المال الفكرة، وأحبت الشركات الكبرى الاختراع الجديد: سخرة العمال-الجياد.

وكعادة الشرطة دائماً، تتدخل ضد المتمردين، وتصبح الأمور قبيحة في النهاية، لكن أفراداً من السلالة الجديدة للعمال-الجياد ينضمون إلى المتظاهرين، ويحررون كاش من أسر الشرطة، ويصبح كاش زعيماً للمتمردين.

وفي لقطة النهاية، يبدأ جسد كاش في التحول فعلياً إلى حصان، وكأن كل ما سبق كان نجاحاً لتخطيط شركة وري فري بزرع خائن داخل سلالة العمال-الجياد. وكأنها نبؤة من المخرج

بأفعوانية النيولبرالية.

إن ما يجعل الفيلم صادقاً -رغم خياليته-، وشكلاً من أشكال الكوميديا الذكية لا أحد المساخر التي تصر هوليود على تقديمها لنا باستمرار، هو أنه نتيجة خبرة سابقة للمخرج نفسه في إحدى شركات التسويق الإعلامي في كاليفورنيا. إن الخبرة هي البنية التحتية لكل فن كبير، وما قبل العمل الفني، أي الخبرة، هي ما تكشف الفنان الأصيل من المدعي، والفن الكبير من الصغير. تلك الخبرة التي كلفت صاحبها بلوغه الخمسين قبل أن ينجح في إخراج أول فيلم له.



حديقة الديناصورات، وحديقة الإرهاب



من الأفلام التي تتماهى مع قيم وسمات عصر النيولبرالية، السلسلة الفيلمية حديقة الديناصورات. واللافت، أن مشاهدة هذه السلسلة يستدعي معه، أيضاً، التأمل في مدى تماهي أفكارها مع حال الإرهاب الإسلاموي.

تدور الفكرة الرئيسية في الأجزاء الأربعة لسلسلة أفلام Jurassic Park (حديقة الديناصورات: 1993-2015) حول رجال أعمال أمريكيين يصطنعون؛ عن طريق التلاعب في الشفرات الوراثية، وحوشاً ديناصورية في أحدث المعامل والمختبرات العلمية، بغية تربيتها في حدائق مفتوحة للزوار، لجني الأرباح الطائلة من ورائها. لكن هذا الجشع الرأسمالي في التلاعب بالطبيعة من أجل المال لن يؤدي في النهاية إلا إلى الدمار والخراب والمآسي، والوحوش الديناصورية الضارية لن

يمكن السيطرة عليها، لأنها ستجد دوماً الوسيلة للفكاك من عقالها والهروب من أسرها، لتهاجم البشر، ولتعيث فساداً وتخريباً وقتلاً، ولن يسلم مَن اصطنعها، نفسه، من خطرها.

ويحق لنا أن نعتبر تلك الفكرة متماهية تماماً مع حال الإرهاب الذي يجتاح اليوم العالمين الشرقي والغربي على السواء، خصوصاً في العلاقات المتماثلة بين سلسلة أفلام حديقة الديناصورات وبين الواقع؛ خاصة في ما يتعلق بالمسؤولين عن تخليق الديناصورات في المعامل، وأولئك المسؤولون عن توليد الإرهاب في الواقع.

في الجزء الأول من هذه السلسلة (1993)؛ تدور الأحداث في جزيرة معزولة بعيداً عن الولايات المتحدة الأمريكية؛ اسمها (إيزلا نوبلار) تابعة لكوستاريكا. وسيتم تربية وحوش الديناصورات في هذا الفيلم، وفي السلسلة الفيلمية التالية، في هذه الجزيرة، وفي جزيرة أخرى مجاورة لها، تتبع كوستاريكا أيضاً، وبعيداً أيضاً عن أمريكا. تربية ديناصورات الإرهاب تم أيضاً، في البداية، بعيداً عن الولايات المتحدة الأمريكية، في جبال معزولة في أفغانستان، مثلاً وليس حصراً، في ثمانينيات القرن الماضي، أي ليس بعيداً كثيراً عن زمن صنع الفيلم.

في الفيلم أيضاً يصل الرأسمالي صاحب وممول مشروع حديقة الديناصورات (جون هاموند) بالهليكوبتر إلى صحراء

مونتانا في أمريكا، لكي يقنع عالم الحفريات (د. جرانت) ورفيقته (د. ساتلر) بمنحه تأييدهما "العلمي" لما يقوم به فريق علماء الحديقة الديناصورية التابعين له، وللحصول على تأييدهما "العلمي" أيضاً لافتتاح الحديقة للجمهور. وصول هاموند بالهليكوبتر يشبه لقطة شهيرة لمستشار الأمن القومي للرئيس كارتر، برجينسكي، وهو يصل بالهليكوبتر أيضاً إلى صحراء أفغانستان في أواخر السبعينيات من القرن الماضي، وينزل من الطائرة ليخطب في شباب تنظيم القاعدة قائلاً:

- إن حربكم حرب عادلة لأنها حرب الله.

سياسة دفتر الشيكات

إن المال يغري ويستقطب عالم الحفريات لكي يرافق الرأسمالي في رحلته، كما سيغريه في الجزء الثالث من هذه السلسلة أيضاً (2001)، حيث يرافق في ذلك الفيلم زوجين يدعيان الثراء، للعمل معهما كمرشد "علمي" لرحلتهما الخطرة إلى أرض الديناصورات المتوحشة. تماماً كما أغرى المال واستقطب الكثير من المفكرين والمثقفين العرب، بل والغربيين أيضاً، لدعم المشروع الإرهابي في المنطقة العربية، والعالم.

فمن باب استخدام الدين في خدمة المصالح السياسية، انفقت عدد من الدول (وعلى رأسها قطر والسعودية) الأموال لشراء الكفاءات والعقول والذمم والأقلام، خاصة من دول فقيرة تملك

هذه العقول والكفاءات، كمصر وتونس والجزائر والمغرب. فتأسست المجلات والجرائد فاخرة الطباعة، والقنوات الفضائية والإخبارية الأنيقة (الجزيرة، مثلاً)، وتم استدعاء المفكرين للكتابة والحديث فيها بأجور تزيد على عشرة أضعاف أجورهم في بلدانهم، على أن تكون كتاباتهم وأحاديثهم متمشية مع الخط الذي تحدده الدولة التي تدفع أجورهم، فإذا هم يتحولون عن آرائهم المستنيرة ليدافعوا عن الرجعية، ويهاجموا، أو حتى يكفروا، غيرهم من المفكرين الغير مرضي عنهم.

ولم يقتصر الأمر على استقطاب العقول والكفاءات من الدول الفقيرة، بل تم الأمر نفسه في الغرب ذاته أيضاً: في ألمانيا، وإنجلترا، وفرنسا، وأمريكا.

لقد كشف أوجست هاينيج؛ مدير المخابرات الألمانية السابق، في تصريحاته لصحيفة ليبراسيون الفرنسية عام 2017، أنه كان لدى الاستخبارات الألمانية العلم بأن حكومة قطر تقوم بتمويل أذرع "أكاديمية" و"إعلامية" للإرهاب مثل:

- مركز أكسفورد للدراسات الإسلامية في إنجلترا (11 مليون يورو)،

- ومنظمة الطريق الإسلامي في بلجيكا (20 مليون يورو)،

- واتحاد المنظمات الإسلامية في فرنسا (12 مليون يورو)،

- واتحاد الروابط الإسلامية في إيطاليا (25 مليون يورو)،

وغيرها من مراكز البحث وحقوق الإنسان، فضلاً عن المساجد التي يحض أئمتها على العنف والإرهاب في أوروبا ذاتها.

في الجزء الثاني من السلسلة (1997)، يستغرب مالكولم، العالم المتخصص في نظريات الفوضى، من العدد الكبير من العلماء والباحثين الذين وافقوا على خطة هاموند الرأسمالي صاحب مشروع حديقة الديناصورات، والذهاب إلى جزيرة الوحوش الديناصورية. يسأل مالكولم هاموند:

- كيف استطعت إقناع هؤلاء العلماء المجانين بخوض هذه المغامرة المميتة؟!

يرد هاموند ببساطة وبابتسامة فخر:

- بدفتر الشيكات!

الديناصورات الأليفة، الإرهاب المعتدل

هنا يجب أن نتذكر الدور الأمريكي في تمويل أنشطة جماعات التطرف والإرهاب. إن الاستراتيجية الأمريكية الرسمية المسماة (الشرق الأوسط الكبير)، وتنفيذ كوندوليزا رايس لها، كانت تقوم على فرض جماعة الإخوان المسلمين، من تركيا حتى

باكستان، مروراً بالدول العربية، وباقي الدول الإسلامية.

وكانت الكتابات الأكاديمية، في المؤسسات الاستراتيجية الأمريكية، تشجع صانع القرار على السير في هذا المنحى. وربما يعبر عن تلك الرؤية، الوثيقة التي كتبتها شيرل بينارد؛ الباحثة في قسم الأمن القومي في مؤسسة راند الأمريكية، وهي المؤسسة التي تعد "العقل الاستراتيجي الأمريكي".

كانت الوثيقة تحمل عنوان: (الإسلام المدني الديموقراطي: الشركاء، والموارد، والاستراتيجيات، 2003). وتقدم الوثيقة العناصر الاستراتيجية، الثقافية والسياسية، التي تقترحها على صانع القرار الأمريكي، والتي تصل في مجملها إلى دعم الجماعات الدينية الإسلامية ذات الاتجاهات الاقتصادية والسياسية القريبة من القيم الأمريكية، ومساعدتها في الوصول إلى السلطة في بلدانها العربية والإسلامية، حتى يصبح هؤلاء بعد وصولهم للحكم شركاء لأمريكا في سياساتها وخططها الاستراتيجية، وفي مكافحة الاتجاهات العدائية لأمريكا في بلدانهم المعنية. ثم قدمت الوثيقة في النهاية توصيات عملية لكيفية "اصطناع" شركاء من الجماعات الدينية الإسلامية، واستراتيجية لتجنيد شركاء من تيارات الإسلام السياسي "المعتدلين" (الإخوان المسلمون)، لتنفيذ المخططات الاستراتيجية الأمريكية.

صحيح أننا نعرف أن القاعدة هي صنيعة المخابرات

الأمريكية، لمحاربة "التهديد السوفييتي" و"الخطر الشيوعي"، منذ أواخر السبعينيات من القرن الماضي، لكن بعد أحداث 9/11، قامت خلافات فكرية بين بعض التيارات داخل الإدارة الأمريكية، أعقبها بعض التردد، ثم استقرت تلك الإدارة في النهاية على فكرة: دعم تيار "الإسلام السياسي الليبرالي" (الإخوان المسلمون)، خوفاً من سيادة التيار الأكثر تطرفاً وعداءً للمصالح الأمريكية، الذي كان يقوده أسامة بن لادن.

وأصبحت وجهة النظر الاستراتيجية الأمريكية منذ ذلك الوقت هي العمل مع شركاء "مطيعين" من جماعات الإسلام السياسي، يتبنون نفس القيم الاقتصادية والسياسية، ومستعدون للحفاظ على المصالح الأمريكية والدفاع عنها، وقادرون على اجتذاب الجماهير المحبطة من فشل أداء الحكومات العربية والإسلامية في مجالي التنمية والاقتصاد.

إن هذه الفكرة في التفريق بين الإسلام السياسي الذي يمكن العمل معه، والإسلام السياسي الأكثر خطورة الذي يجب مقاومته؛ توجد أيضاً على نحو شديد السذاجة في الأجزاء الأربعة من سلسلة (حديقة الديناصورات). إن الفكرة بأكملها تقوم على تدجين الديناصورات، تلك المخلوقات المنقرضة، التي عاشت في زمان قديم مختلف لم يوجد فيه الإنسان ولا الحضارة، من أجل استغلالها مادياً في توليد أرباح، في حدائق مفتوحة للعامة من الزوار، الذين يمكنهم ملامسة وحوش البراكيوصور، والتربيت

على الجالامانيوس وإطعامه، واعتبار تلك الديناصورات أبقاراً كبيرة الحجم.

لكن في الواقع، لن يكون الحال كذلك مع من يسمون أنفسهم الأجنحة المعتدلة من الإسلام السياسي، لأنهم ينبعون من نفس الجين الأصلي للإرهاب: رؤية ذهنية مشوهة للعالم، وتفسيرات منحرفة للنصوص، وانتهازية سياسية، وعقيدة استعلائية تحتكر الصواب، وتصنف العالم بأسره على أنه مجتمع جاهلي، وتهدف إلى الاستيلاء على العالم لإقامة إمبراطورية عظمى.

إن التيار الأكثر تطرفاً وعنفاً داخل الإخوان المسلمين-فرع مصر؛ أي تيار محمد بديع ومحمود عزت، هو الذي تمكن من التربع على عرش الجماعة، حين أصبحت الفرصة مواتية لكشف الوجه الحقيقي للوحش، أي حين انتهت مرحلة الاستضعاف. وأصبح العنف المسلح السافر هو الوسيلة لتحقيق الأهداف السياسية؛ بالحرق والقتل والتفجير، وبالتحالف في سيناء وليبيا مع ديناصورات التي ريكس والفيلوسورابتر من القاعدة والدواعش.

هل تختلف الذهنية المشوهة لأعضاء حماس (الإخوان المسلمون-فرع غزة) الذين ألقوا بأعضاء فتح أحياءً من أعلى بنايات غزة عام 2007، عن ذهنية أي من قيادات الدواعش؟**!** أو الذهنية المشوهة لصبحي صالح، أحد قيادات الإخوان في مصر،

الذي قال في إحدى المقابلات التليفزيونية: "اللهم أمتني على الإخوان." وكأنه يتحدث عن دين جديد. وانتقد علناً، في مرة أخرى، زواج الإخواني من غير الإخوان، قائلاً: "أتستبدلون الذي هو أدنى بالذي هو خير!". إنها نفس الذهنية التي تدفع بأحد الإخوان المعتصمين في ميدان رابعة العدوية في القاهرة بالقول بأنه رأي في منامه محمد مرسي يؤم المصلين وفيهم النبي محمد. أو أحد أئمة الإخوان الذي قال لجموعهم بعد فشلهم في الاقتحام المسلح لدار الحرس الجمهوري في مصر: "لقد وضعت صوراً لمحمد مرسي في أكفان شهدائنا في العملية، حتى تخفف الصور عنهم عذاب القبر."

إن هؤلاء هم "الشركاء المعتدلون"، الذين يمكن العمل معهم، ممن كانت تراهن عليهم إدارة أوباما، والأنظمة الغربية في ألمانيا، وإنجلترا، وفرنسا، وغيرها من دول حلف الناتو.

الإعجاب بالوحش البدائي، الإعجاب بالفعل الإرهابي

في كل الأفلام الأربعة للسلسلة، هناك إعجاب ظاهر وصريح بالوحوش الديناصورية البدائية، وهناك شرعنة مستمرة لغريزة القتل لديها بوصفها عملاً من أعمال الطبيعة المتأصلة فيها.

في الفيلم الأول من السلسلة، يبدي العالم (د. جرانت) إعجابه بفعل القتل الذي تقوم به الوحوش الديناصورية في أكثر من مناسبة. مثلاً، وهو يشاهد الديناصور المفترس وهو يمزق

ضحيته من الديناصورات الأليفة آكلة الأعشاب. يقول للأطفال المرافقين له وأمارات الإعجاب على وجهه:

- أنظروا إليه كيف يتغذى!

ويقول في موضع آخر مبرراً وحشية الديناصورات:

- إنهم فقط يفعلون ما خلقوا لأجله، ما توجبه عليهم غريزتهم!

أي: لا موضع هنا لكراهية فعل القتل. ولا موضع أيضاً للتعاطف مع الحيوان آكل العشب؛ الضحية الذي ُأوكل لتوه.



والصياد المحترف المشرف على الحديقة، والخبير المُستَقدم من الحدائق المفتوحة في كينيا، (روبرت مالدون)، والذي يخوض قرب النهاية مواجهة ضد ديناصورات الفيلوسورابتر

المفترسة ببندقيته الحديثة، وبعد أن تحاصره الوحوش، وقبيل أن تهاجمه وتمزق جسده، يبدي إعجابه بذكائها، فينطق لسانه بآخر ما سيقوله في حياته:

- يا لذكاء هذه الوحوش!

وقرب نهاية الفيلم الثالث من السلسلة، يركع الأبطال حرفياً أمام وحوش التي ريكس الديناصورية، في خضوع تام، وإعجاب كامل، بقوتها وبأسها، ويظهر ذلك جلياً على وجوههم وهم راكعون أمامها جميعاً بلا استثناء.

وفي نهاية الفيلم الثاني، يختتم الفيلم (هاموند) الرأسمالي صاحب مشروع حديقة الديناصورات، بخطبة طويلة في مدح الديناصورات، يقول فيها ضمن ما يقول:

- ... لا ينبغي أن نلعن هذه الحيوانات، ولكن أن نجعلها تحيا في بيئتها الطبيعية، وأن نكف عن التدخل في شؤونها، وأن نضع ثقتنا في طبيعتها (ونسى أن يقول للمُشاهدين أنهم قد عدلوا هذه الطبيعة، وأعادوا خلقها جينياً)، وعلينا أن نحث الحكومة الكوستاريكية على أن ُتشرع من القوانين ما يكفل أن تظل جزيرة الوحوش هذه معزولة.

إن هذا الإعجاب بالوحش يستدعي إلى الذهن الإعجاب الضمني بالفعل الإرهابي، والخطاب التبريري المستتر بعباءة

الموضوعية في التحليل، وحقوق الإنسان، والحريات، من قبل عدد معتبر من المحللين والباحثين الغربيين، والعرب، الذين يتصدون للحديث عن العمليات الإرهابية لجماعات الإسلام السياسي.

يتم الخلط، بتعمد وقصد، بين حرية الرأي والتعبير، وبين حرية الإرهاب. بين حريات المعارضة السياسية السلمية والمشروعة، وبين حريات رفع السلاح في وجه الآخرين، تحت شعارات الثورة، والمعارضة، والحريات المنشودة. هذه المساواة، ربما تعبر عنها أصدق تعبير زلة لسان محمد مرسي، في مناسبة تصريحاته عقب اختطاف الإرهابيين من دواعش سيناء لبعض الجنود المصريين. قال، وقد كان رئيساً لجمهورية مصر وقتها:

- نحن نتحرك بهدوء ورَويّة حفاظاً على حياة الخاطفين والمخطوفين.

فرق تسد

في كثير من الأحيان، يتكرر في الأجزاء الأول والثاني والثالث والرابع من السلسلة الفيلمية مسألة نجاة الأبطال في المواجهات مع الوحوش الديناصورية، ليس بسبب المصادفات السعيدة، بقدر ما بسبب انقلاب الوحوش على بعضها البعض، واقتتالها مع أبناء جنسها، لينجو الأبطال في أخطر اللحظات التي تهدد حياتهم.

إن الجزء الرابع كله (2015) قائم على فكرة تربية وحوش فيلوسورابتر صغيرة وترويضها من قبل ضابط سابق بالبحرية الأمريكية (جريدي)، من أجل استخدامها لأغراض عسكرية ضد أعداء أمريكا. ويتم استعمال الوحوش الديناصورية في الفيلم نفسه كحل أخير من أجل القضاء على الوحش الديناصوري الأكبر (أندرومينوس ريكس) الهجين المُخَلَّق جينياً في المعمل، والذي خرج عن السيطرة وراح يطيح قتلاً وتدميراً في زوار الحديقة وموظفيها. وتتكرر الفكرة مجدداً في آخر الفيلم، حين يُضطرون إلى إخراج توأم أندرومينوس ريكس نفسه، الذي كانوا يخبأونه في مكان سري، لكي يواجه أخاه في قتال دموي غير مبرر درامياً (لأننا نعرف أنهما شديدا الذكاء)، لكن المهم بالنسبة لصناع هذه النوعية من الأفلام هو فكرة نجاة الأبطال من خطر الوحوش بسبب اقتتالها مع بعضها البعض.

قد تنجح حيلة "فرق تسد"، ومحاولات بث الفرقة، وتأجيج الخلافات، كذريعة درامية في الأفلام الشعبية كي ينجو الأبطال وتتحقق النهاية السعيدة. لكن هل تنجح على أرض الواقع مع وحوش الإرهاب الحقيقية؟

هل نجحت محاولة السادات في إطلاق الإسلام السياسي ضد اليسار والاشتراكيين، أم أدت إلى اغتياله هو شخصياً؟! هل نجحت المحاولات الأمريكية في تأجيج الصراعات السنية-الشيعية-الكردية في العراق؟! أو إطلاق وحش القاعدة على الاتحاد السوفييتي؟! أو خلق المخابرات الباكستانية لطالبان في أفغانستان؟! أو حتى إطلاق المخابرات الأمريكية للداعشي عزيز الله من سجون أفغانستان عام 2018، لاستخدامه ضد طالبان في شمال أفغانستان؟! أو من قبل حين دعمت الدواعش بإلقاء الأسلحة والمؤون عليهم (بطريق الخطأ) من الطائرات الأمريكية في العراق وسوريا؟! أو سياسات التحالف الاستراتيجي لقطر مع الإخوان المسلمين لتحقيق "مصالح" سياسية عن طريق خلق



وتأجيج الصراعات والانقسامات الإقليمية؟!

إن النتائج التي نشهدها كل يوم تنفي تماماً صلاحية هذا الحل "الفيلمي" على أرض الواقع. إن محاولات استخدام هذه اللعبة الخطرة، بضرب الفرق الإرهابية بعضها ببعض، لن تؤدي إلى الأمن والسلامة، بل إلى الكارثة المحققة في كل مرة: في أمريكا 9/11 وما بعدها، وإسبانيا، وانجلترا، وفرنسا، وبلجيكا، وألمانيا.. إلخ.

اصطناع هجين

من الأفكار الأساسية في هذه الأفلام فكرة صنع "هجين" من وحوش الديناصورات. بمعنى أن الديناصورات هنا ليست إعادة بعث أو إحياء لأسلافها السابقين بنفس جيناتها وشفراتها الوراثية،



بل يجري التلاعب في جيناتها في المعامل والمختبرات لإنتاج نوع "مصطنع"، أكثر خطورة من الأصل.

في الفيلم الأول يتم تهجين جين ديناصور بجين ضفدع، وفي الأجزاء التالية يتم التلاعب في الشفرات الوراثية للديناصورات وتهجينها بتخليط جينات الأنواع المختلفة من الديناصورات ببعضها البعض، وببعض الحيوانات والزواحف الأخرى، كالحرباء، والسحالي، والأسماك، مثلاً، كما في الجزء الرابع، لإكسابها قدرات فائقة "مصطنعة"؛ كالقدرة على التخفي مثلاً.

إن الفكرة الرئيسية في الجزء الأخير من السلسلة الفيلمية هي: القيام بالتلاعب في الشفرات الوراثية، وتهجين عدة جينات مختلفة، من أجل تصنيع ديناصور جديد مصنوع وراثياً في المعمل (ويشتقون له اسم: أندرومينوس ريكس، ويُوصف الاسم بأنه يحقق الهدف لأنه: مخيف وسهل النطق في آن معاً. مثل داعش، آيسس، القاعدة..إلخ)، بحيث يكون أكبر وأقوى وأشرس وأذكى من أي ديناصور آخر وجد من قبل على سطح الأرض. والهدف من هذه العملية هو تحفيز المزيد من الشركات الاستثمارية للدخول كمساهمين جدد في أسهم الحديقة، ومضاعفة الأرباح المترتبة على زيادة إقبال الزوار؛ فالحديقة تحتاج إلى شيء جديد ومخيف كل بضعة أشهر لجذب الزوار وزيادة الإقبال.

يتم إذن تهجين جينوم الديناصور المتوحش (التي ريكس) مع

جينوم آخر لديناصور أكثر توحشاً (الفيلوسورابتر)، مع مجموعة أخرى من جينات الضفادع والسحالي وغيرها، لإكساب المنتج الجديد صفات محددة مسبقاً. فينتج عن ذلك وحش حاد الذكاء، قادر على الخداع والتمويه، ونصب الفخاخ لفرائسه، وحش قادر على تحليل المشاكل والتغلب عليها، والتعلم من أخطائه، بل وقادر على التخطيط، والتذكر.

هذه الفكرة تشبه التهافت والانتهازية في تهجين الأيديولوجيات المتطرفة بعضها ببعض، التي شهدناها منذ السبعينيات من القرن الماضي، وبالتحديد في محاولات التوفيق التلفيقي بين جين الأصولية الحاكمية لسيد قطب، وجين السلفية الجهادية. فحاكمية سيد قطب التي وجدت لها مبرراً انتهازياً في مجتمعات مثل مصر وسوريا والجزائر واليمن، واجهت مشكلة كبرى في السعودية؛ التي تطبق فعلاً الشريعة الإسلامية في مختلف مناحي الحياة.

ولأن المتطرف لا يتوقف أبداً عن المزايدة، فقد حاول كوادر الإخوان المقيمون في السعودية، منذ السبعينيات، أن يجدوا مبرراً "شرعيا" للخروج عن النظام (منذ محاولات الإخواني السوري المقيم في السعودية محمد سرور بن نايف زين العابدين) بدمج حاكمية سيد قطب الإخوانية مع السلفية الجهادية، لإنتاج مفهوم "الولاء والبراء" (أو السلفية السرورية، نسبة لمحمد سرور) في مواجهة الحكم في السعودية؛ الولاء للجماعة فقط، والبراء من

النظام الذي يساند ويدعم الغرب.

ولذلك لن نستغرب أن تبادر كوادر الإخوان -التي استضافتها السعودية، بعد خروجها من مصر في عهد عبد الناصر، وفتحت لها أبواب الرزق والتعليم والرعاية- إلى تأييد عصيان جهيمان العتيبي، القائد العسكري للمجموعة الإرهابية التي احتلت الحرم المكي عام 1979، وأن تعتبر الحكم في السعودية باطل الشرعية.

لقد تطور مفهوم الحاكمية الذي رفعه الخوارج في الفتنة الكبرى في وجه الإمام علي بن أبي طالب (الحكيم، الذي قال أصدق ما قيل عن "الحاكمية" حتى الآن: حق يُراد به باطل) إلى مفهوم هجين مصطنع، يخدم الأهداف والمصالح الدنيوية للحكم والسيطرة. ونتج عن ذلك التلفيق الهجيني استبدال فكرة الحاكمية الخوارجية القطبية بفكرة "جهاد الأنظمة"، حتى تلك التي تطبق الشريعة.

وسيصبح الإرهاب في ما بعد عابراً للقارات، ولن يقنع بتوجيه ضرباته إلى النظم الحاكمة في البلاد العربية والإسلامية، وقتل مدنييها الأبرياء فقط، ولكنه سيوسع من نطاق نشاطه الإرهابي كي يضم أهدافاً في الغرب؛ باعتباره موطن الكفر والانحلال، وفقاً لنظرية بن لادن عن "الفسطاطين": "فسطاط الكفر" ممثلاً في الغرب وعلى رأسه أمريكا وأوروبا والدول

الإسلامية التي تسير في ركبهما، و "فسطاط الإيمان" في الدول التي سيتم الاستيلاء على الحكم فيها.

الخروج عن السيطرة

التلاعب في الطبيعة، بهدف اصطناع منتجات ديناصورية وحشية تدر المال على أصحاب الحديقة، يؤدي في كل من أجزاء السلسلة الفيلمية إلى أن تخرج الأمور عن السيطرة، وينقلب الوحش على صانعيه.



في الجزء الأخير من السلسلة يدور الحوار التالي بين هوسكنز؛ رئيس العمليات الحربية في مؤسسة (إنجن) لصنع الديناصورات، وبين جريدي؛ ضابط سلاح البحرية السابق الذي يتولى مهمة ترويض الديناصورات المفترسة لصالح المؤسسة:

هوسكنز: الطبيعة منحتنا أكثر الآلات فعالية للقتل، آلات عمرها 75 مليون سنة. أنظر إلى هذه المخلوقات! إن لديها غريزة القتل منذ ملايين السنين، ونستطيع نحن برمجة هذه الغريزة لنستعملها في حروبنا.

جريدي: وماذا لو قررت هذه الوحوش أنها تريد السيطرة؟!

هوسكنز: عندها سنذكرهم بمن هو المسيطر الحقيقي ونبيدهم، وسنعزز فقط السلالة المخلصة لنا.

جريدي: أنت لا تعلم أي شيء عن هذه المخلوقات، بل ولا تريد أن تتعلم أيضاً. أنت تأتي إلى هنا وفي عقلك مخطط تريد فقط أن تنفذه! تصنعونهم، ثم تخالون أنكم قد امتلكتموهم!

هوسكنز: نحن بالفعل نمتلكهم! إننا نجلس بالفعل فوق منجم من الذهب!

لكن الأمور دائماً ما تخرج عن نطاق سيطرة صانع الوحش.



فمنذ الفيلم الأول، يكتشف العالم جرانت أن الديناصورات التي تم توليدها في المعمل على أساس أن تكون كلها من الإناث، منعاً للتناسل في ما بينها في الحديقة، قد طورت شفرتها الوراثية، كما تفعل بعض البرمئيات في الطبيعة، بحيث تتحول بعض الإناث فيها إلى ذكور؛ من أجل التزاوج، لحفظ النوع. لقد وجد الوحش وسيلة للخروج من القيود التي توهم صانعه أنه قد فرضها عليه.

وفي الفيلم الثاني، نكتشف أن الوحوش الديناصورية قد نجحت أيضاً في تجاوز قيد آخر وضعه العلماء للحد من نموها. لقد تم تخليق إنزيم معين في البروتينات المكونة لخلايا الديناصورات (لايزين)، بحيث تعتمد الديناصورات على علماء الحديقة الذين يزودونها بهذا الإنزيم، وكانت الفكرة، أنه في حالة الخطر الشديد، يمكن لإدارة الحديقة أن تمنع تزويد الوحوش بهذا الإنزيم، فتدخل في غيبوبة وتموت. لكن الوحوش ستستطيع أن تعوض نقص هذا الإنزيم في خلاياها بالتغذي على النباتات الغنية بإنزيم اللايزين، مثل حبوب الصويا. ثم تأتي الديناصورات آكلة اللحوم لكي تتغذى على آكلات العشب التي تمتلئ خلاياها بهذا الإنزيم.

إن حياة الإرهاب سوف تجد طريقة لكي تستمر، وتتطور، متخطية الحواجز والقيود. وسيستطيع الوحش الإرهابي الواقعي أن يكيف ويلائم جيناته الإرهابية أينما وجد، ليفلت من أي قيود مفروضة عليه من صانعيه تهدف إلى تحجيمه.

جماعة الإخوان المسلمين؛ التي ساهم في تمويلها، منذ نشأتها، السفير البريطاني في مصر: مايلز لامبسون، ثم أصبحت بريطانيا الحاضن الرئيسي لها منذ عهد عبد الناصر حتى اليوم. هذه الجماعة سينتج عنها: الجهاز السري للجماعة؛ الذي قام بالاغتيالات السياسية في مصر في الأربعينيات والخمسينيات. ثم جيش محمد. وتنظيم الفنية العسكرية. والتكفير والهجرة. والجماعة الإسلامية. والجهاد الإسلامي... حتى نصل إلى تنظيم بيت المقدس، وأجناد مصر.

وسيتطور مانيفستو الإرهاب من (معالم في الطريق) لسيد قطب، إلى (رسالة الإيمان) لصالح سرية، و(الفريضة الغائبة) لمحمد عبد السلام فرج، و(الخلافة: التوسمات) لشكري مصطفى، و(العمدة في إعداد العدة) لأيمن الظواهري، و(فلسفة المواجهة) لطارق الزمر، و(كشف اللثام عمن وصفوا ببيعة الإمام) لأبي محمد المقدسي.

وحركة طالبان، (والقاعدة) صنيعة المخابرات الباكستانية والأمريكية، ستكيف من نفسها، وتطور من جيناتها، لتخرج عن السيطرة أيضاً، وتنتشر فرقها في باكستان، والخليج، والشام، والمغرب العربي، ومصر، والأردن، والعراق، وسوريا، والشيشان، وكوسوفو، والصومال، وبنجلاديش، ونيجيريا، والفلبين، تحت مسميات: (القاعدة)، و(جند الله)، و(الجهاد)، و(جيش الله)، و(داعش)، و(جبهة النصرة)..إلخ. والقاعدة نفسها،

هي وكل تلك الجماعات المنبثقة عنها، سيتفرع عنها جماعات إرهابية أخرى، لن تكون هي، ولا حتى الجماعة الأم، بعد ذلك، تحت السيطرة. جماعات لكل منها استقلالها المالي، والإداري، والقيادي، ولكل منها أمير، ولجنة شرعية، ومفتي، ومتحدث إعلامي.. إلخ.

يستدعي الذهن هنا أيضاً ذلك التحالف الاستراتيجي بين أجهزة المخابرات الألمانية مع الإخوان المسلمين بعد 9/11؛ وتجنيدهم للعمل كمرشدين ضد الجماعات والأفراد المتطرفين المصنفين على أنهم أكثر خطورة.

كانت المخابرات الألمانية قد اعتبرت جهلها التام بما كان يجري على أراضيها من قبل خلية محمد عطا في هامبورج؛ والتي نفذت الهجوم على البرجين في نيويورك، لطمة قاسية وإهانة شديدة لها. وقررت، منذ ذلك الحين، استخدام الإخوان المسلمين كمرشدين عن المتطرفين الآخرين، وكصمام أمان ضد وصول الإرهاب إلى أراضيها. الإخوان ساعدوا الحكومات الألمانية المتعاقبة أيضاً على لعب دور أكبر في الشرق الأوسط؛ بالذات كوسيط بين حماس وإسرائيل في صفقات تبادل الأسرى والسجناء، وفي عقد صفقات اقتصادية مربحة مع بعض أنظمة الشرق الأوسط؛ كقطر وتركيا. لكن هذا التحالف الاستراتيجي لن يؤدي إلى الأمن والسلامة، بل ستذوق ألمانيا أيضاً طعم الإرهاب المر على أراضيها.

حماس نفسها، صنيعة الشين بيت في السبعينيات والثمانينيات من القرن الماضي؛ لضرب الوحدة الفلسطينية واستقطاب فلسطيني الداخل بعيداً عن فتح وحركات المقاومة الوطنية، ستخرج هي أيضاً عن سيطرة إسرائيل في ما بعد.

والجيل الأول من الإرهابيين؛ المصطنع من قبل الأجهزة الأمنية، والذي تمثلت منتجاته في الإرهابيين الأوائل للإخوان وما تفرع عنهم من جماعات جهادية، سيليه جيل جديد بزعامة أسامة بن لادن وأيمن الظواهري، وسيتبعهم جيل آخر من الإرهابيين من أمثال أبو مصعب الزرقاوي، وأبو بكر البغدادي، ثم جيل إرهابي (قاعدة أوروبا)، ثم جيل (دواعش أوروبا) من الأوروبيين في بلادهم الأصلية في فرنسا وبلجيكا وإنجلترا وألمانيا والسويد وإيطاليا، وإرهابي الجماعات المسلحة في اليمن وسيناء وليبيا وسوريا والعراق والصومال ونيجيريا والفلبين.

في الجزء الأول من السلسلة الفيلمية، يقول العالم في نظريات الفوضى (مالكولم) –وهو أمريكي عقلاني ومستنير، على عكس كوندوليزا رايس التي طبقت نظريات الفوضى في الشرق الأوسط-، يقول:

- إن محاولتكم للسيطرة على هذه الكائنات مستحيلة. وإذا كنا قد تعلمنا شيئاً من تاريخ التطور، فهو أن المادة الحية ستكسر كل القيود المفروضة عليها من أجل التوسع والامتداد. إنها ستقاوم محاولات الاحتواء، وسوف تقتحم العوائق التي أمامها، وقد يحدث ذلك بشكل مؤلم وعلى نحو خطير، لكن هذا هو الواقع في قانون التطور.



أفلتت الأمور عن سيطرة السادات، وعن سيطرة المخابرات الباكستانية، والأمريكية، والإسرائيلية، والألمانية، والمخابرات العربية، وحتى عن سيطرة المخابرات الإنجليزية.

لقد بات معلوماً الآن أن إنجلترا، مثلاً، قد استضافت الكثير من الإرهابيين، وغضت الطرف عنهم، بل ودعمتهم في كثير من

الأحيان بغرض استخدامهم في سياساتها الخارجية للضغط وابتزاز الأنظمة الحاكمة في الشرق الأوسط، وللحصول على معلومات منهم كمرشدين عن الجماعات الأخرى. كان يصول ويجول في شوارع لندن إرهابيون من أمثال: عمر بكري السوري، وأبو قتادة، وعادل عبد المجيد، وهاني السباعي، وأبو حمزة المصري، وياسر السري، وعادل عبد القدوس، وغيرهم من قادة الإخوان والسلفية الجهادية، وكانوا يمارسون الدعوة العلنية للإرهاب و"الجهاد" بين الشباب الإنجليزي نفسه، للدرجة التي أطلق فيها بعض الظرفاء لقب "لندنستان" على مدينة لندن لكثرة عدد المتطرفين فيها، وحريتهم في الحركة والدعوة ونشر أفكارهم، دون تدخل السلطات البريطانية على الإطلاق.

دعمت إنجلترا ومولت جماعة الإخوان المسلمين منذ عقد الأربعينيات من القرن الماضي، واستمر ذلك في ما بعد لزعزعة حكم عبد الناصر، ولإفزاع اليهود المصريين ودفعهم للهجرة إلى إسرائيل، ثم لأهداف أخرى للسياسة الخارجية البريطانية في زعزعة أو ابتزاز أنظمة الحكم العربية. لكن تلك السياسة قد أدت في النهاية إلى أن يصبح الجيل الجديد من الإرهابيين هم شباب إنجليزي؛ ولدوا وتربوا وتعلموا في إنجلترا، ورضعوا الأفكار الإرهابية لقادة السلفية الجهادية المنتشرين في إنجلترا طولاً وعرضاً وعمقاً؛ والذين مارسوا، تحت أعين وحماية الأجهزة الأمنية البريطانية، أنشطتهم في الترويج لأفكار التطرف، وتجنيد الشباب الإنجليزي.

اعتقدت لندن أنها ستكون هي نفسها بمنأى عن الإرهاب، لكن النتيجة هي نفسها نتيجة اللهو بالكبريت في مخزن للبارود. تفجيرات مترو لندن في 7/7/ 2005، وما تلاها من عمليات إرهابية في لندن، وبرمنجهام، ومانشستر، وغيرها من المدن الإنجليزية. وطبعاً لن ننسى الأخ جون اللندني وزير قطع الرووؤس في داعش.

نهايات متفائلة، واقع متشائم

في نهاية الفيلم الثالث من السلسلة (الذي عُرض عام 2001، وصُنع قبل أحدث 11-9-2001)، وعلى موسيقى حماسية وبهيجة، تقل الطائرات الحربية أبطال الفيلم، عائدة بهم من جزيرة الوحوش الديناصورية إلى أمريكا. وينظر الأبطال خارج الطائرة فيرون الوحوش المفترسة تطير من حولهم في السماء. ينظر العالم (د. جرانت) إليها بإعجاب، ويقول:

- ربما تكون في رحلة بحث عن مكان جديد لأعشاشها، فهذا العالم جديد بالنسبة لها.

وترد عليه السيدة كيربي، القاطنة في ُأكلاهوما:

- أتحداهم أن يحاولوا بناء عش لهم في ُأكلاهوما!

لكن وحوش الإرهاب المفترسة في الواقع، كانوا بالفعل قد بنوا أعشاشهم، ليس في ُأكلاهوما فقط، ولكن في كل مكان في

أمريكا وألمانيا وإنجلترا وبلجيكا وفرنسا وإسبانيا. وسيضرب الإرهاب، بعد أيام قليلة من عرض الفيلم، الأراضي الأمريكية نفسها، وفي مكمن فخرها الاقتصادي والعسكري؛ برجا التجارة العالمية في نيويورك، ومبنى البنتاجون.

من اللافت في النهايات المتفائلة لتلك الأفلام، أنه في كل أجزاء السلسلة تقريباً، يُساهم الأطفال الصغار في إنقاذ البشرية من خطر الديناصورات المتوحشة. في الجزء الأول، الطفلة الصغيرة حفيدة صاحب مشروع الحديقة الديناصورية؛ الخبيرة في الكمبيوتر والقرصنة الإلكترونية. وفي الجزء الثالث، ابن آل كيربي، الذي أصبح خبيراً في الأدغال وطرق معيشة الديناصورات، من طول معاشرته لها. وفي الجزء الرابع الطفلان الصغيران ابنا أخت مديرة الحديقة.

بل إن خطر الوحوش الديناصورية يصبح هو السبب، في كل سلسلة الأفلام، في التقريب بين أفراد العائلة وبعضهم البعض: بين الأطفال وجدهم، والابن وأبويه المنفصلين، ومديرة الحديقة وابني أختها الصغيرين، ليجتمع شمل الأطفال مع آبائهم، ويعود التلاحم الأسري من جديد.

لكننا نعرف من الواقع أن الأطفال؛ الذين يسهمون في السينما في إنقاذ البشرية من خطر إرهاب الوحوش، سيكونون هم أول ضحايا وحوش الإرهاب.



نتذكر هنا، من باب ضرب الأمثلة: ضحايا التفجيرات الإرهابية من الأطفال في الكنائس، ومحطات المترو، والمسارح، والميادين والشوارع، في مصر، والعراق، وسوريا، وباكستان، وأفغانستان، وإنجلترا، وفرنسا..إلخ. وهل يغيب عن البال مشهد إلقاء الأطفال أحياء من أعلى أحد منازل حي سيدي جابر بالإسكندرية في مشهد رعب دموي بينما الجاني يحمل علم القاعدة الأسود أثناء تنفيذ جريمته!

سلبية بدون شك. واللافت أنها سلبية حتى في الأفلام الشعبية. بل وفي أكثرها تدنياً على المستوى الفني؛ أي في المساخر الكوميدية والأفلام التيُ أطلق عليها في حقبة الثمانينيات: سينما المقاولات.

كيف بدأت النيولبرالية في مصر؟

بـ (ورقة أكتوبر) التي طرحها السادات في 1974؛ والتي حددت أولويات السياسات الاقتصادية المصرية منذ ذلك الحين وإلى اليوم. شخّصت الورقة مشكلة مصر الاقتصادية بأن اقتصاد الحرب قد أدى إلى أعباء اقتصادية جسيمة تمثلت في الإنفاق العسكري الضخم على المجهود الحربي مما أدى إلى انخفاض معدلات النمو، ورأت أن الحل لن يكون إلا بالاستعانة بالموارد المالية الأجنبية لتمويل الاحتياجات الاستثمارية والتنموية للاقتصاد المصري من ناحية، ولتزويد مصر بوسائل التكنولوجيا الحديثة من ناحية أخرى.

عقب ذلك مباشرة صدر القانون رقم 43 لعام 1974؛ الذي فتح الباب أمام رأس المال الأجنبي في كل المجالات الاقتصادية، بما فيها قطاعات البنوك وشركات التأمين، وأعفاه من الضريبة على الأرباح الصناعية والتجارية ومن الضريبة العامة على الإيرادات لمدد تصل حتى خمسة عشر عاماً. ثم صدر بعده

القانون رقم 118 لعام 1975؛ الذي فتح باب الاستيراد على مصراعيه، ونزع سيطرة الحكومة على التجارة الخارجية.

أدت تلك التوجهات إلى ربط الاقتصاد المصري بالسوق الرأسمالي العالمي؛ فأصبح عرضة لإرادته وتقلباته. وفي نفس الوقت، تم تحجيم دور القطاع العام بإصدار القانون رقم 111 لعام 1975؛ الذي ألغى المؤسسات التي تقوم بالتخطيط والتنسيق والمتابعة لأنشطة شركات القطاع العام.

بين يوم وليلة، حدث تحول هيكلي صادم، على طريقة صدمات مدرسة شيكاجو في الاقتصاد وميلتون فريدمان وتلامذته المعروفين بـ صبية شيكاجو Chicago Boys؛ وانتقل الاقتصاد المصري من اقتصاد الاستهلاك الضروري، إلى اقتصاد الاستهلاك الكمالي والتفاخري.

ومن اللافت حدوث ذلك التحول الهيكلي الصادم في مصر بالتزامن مع نفس التحول الهيكلي الصادم الذي حدث في تشيلي بعد الانقلاب العسكري الذي خططت له وكالة المخابرات المركزية الأمريكية وأنهى حكومة الرئيس الاشتراكي سلفادور أليندي في سبتمبر 1973، وسلم زمام السلطة إلى أوجستو بينوشيه؛ الذي سارع بالاتصال بصبيان شيكاجو لتنفيذ عملية "إصلاح" اقتصادي في تشيلي كانت نتائجها كارثية.

تفشي الأخلاقيات الطفيلية

عنصر الصدمة في اقتصاد النيولبرالية، والذي هو أساس فكر مدرسة شيكاجو في الاقتصاد، يظهر في قصة نجيب محفوظ (أهل القمة) من مجموعة (الحب فوق هضبة الهرم، 1979). كان علي بدرخان قد أخرج القصة للسينما عام 1981، وحافظ فيها، مع السيناريست مصطفى محرم، على رؤية نجيب محفوظ.

يعمل اللص زعتر النوري مع رجل الأعمال المتمسح



بالمسوح الدينية، زغلول رأفت، في تهريب البضائع، والتهرب الجمركي، والإتجار في السوق السوداء. إنها الأنشطة الطفيلية

التي تفشت بعد حرب أكتوبر مباشرة، وأصبحت هي الوسيلة السريعة للوصول إلى القمة: تهريب البضائع المستوردة، والتهرب الضريبي، والاستيلاء على أراضي الدولة، والارتشاء، والعمولات، والمضاربات في الأراضي والعقارات، والإتجار في السوق السوداء، واستغلال النفوذ السياسي والإداري للتربح.

هنا يبدو محول نجيب محفوظ شديد الحساسية وهو يحول المفتت اليومي إلى مكثف فني. إنه يلتقط عنصر الصدمة الفجائية تلك، وعلى نحو لبيب، وخاطف أيضاً، حين يشير إلى نتائج قانون 118 لعام 1975 (قانون الاستيراد والتصدير)، الذي أسبغ، بين ليلة وضحاها، شرعية على أنشطة اللصوص الذين كانت الشرطة تطاردهم وتزج بهم في السجون، فأصبحوا رجال أعمال شرعيين، وأصحاب بوتيكات ومحلات بضائع مستوردة تحظى بحراسة رجال الشرطة أنفسهم. يقول زعتر النوري (اللص السابق) لمحمد فوزي (ضابط البوليس):

- "كنا نجول في الميدان يحرسنا رجال الأمن.. انتهى عصر المغامرة وما نحن اليوم إلا تجار شرفاء.. ".

وحين تلفت اللصة السابقة، بهية، نظر محمد فوزي إلى أن أحد كبار رجال الأعمال يعمل في التهريب، قائلة:

- "صديقك زغلول رأفت لص عظيم.."

ينتهرها زعتر قائلاً:

- "إقطعي لسانك! إنه بحكم القانون الجديد تاجر عظيم!"

من الملامح الدالة في (أهل القمة) أن نجيب محفوظ يعيدنا مرة أخرى إلى ما يذكرنا بوضع شخصياته الرئيسية في فترة أدبه الواقعي (من "القاهرة الجديدة، 1945"، إلى "السكرية، 1957"). فالكثير من أبطال محفوظ في تلك الفترة نجدهم ينعون حظهم في عدم قدرتهم على استكمال تعليمهم على النحو الذي كانوا يأملونه، بسبب الفقر. على سبيل المثال: أحمد عاكف وعدم قدرته على دخول كلية الحقوق في (خان الخليلي، 1946)، وحسين وعدم قدرته على استكمال تعليمه في (بداية ونهاية)، ومعاناة محجوب عبد الدائم في استكمال تعليمه بسبب فقر الأب في (القاهرة الجديدة، 1945).

إن الشابة الموظفة سهام، ابنة أخت ضابط الشرطة محمد فوزي، والتي يقع اللص زعتر النوري في حبها، لم تستطع استكمال تعليمها، تماماً كحال أبطال محفوظ في فترة الثلاثينيات والأربعينيات، حين كان وضع الطبقة الوسطى يتميز بالهشاشة، والمعاناة الاقتصادية، لدرجة أن موت العائل (كما في رواية "بداية ونهاية، 1949")، أو ضربة واحدة من القدر، كانت كافية لإنزال ابن الطبقة الوسطى إلى طبقة الشحاذين والفقراء.

تتكرر نفس المأساة منذ بدايات الانفتاح: إن الضابط الشريف

محمد فوزي يبدو عاجزاً عن توفير الحياة الكريمة لأسرته، سواء لزوجته وأولاده، أو لأخته الأرملة وابنتها اللتان تعيشان معه.

من الاقتصاد المادي إلى اقتصاد الخدمات

ونقصد بالاقتصاد المادي: الاقتصاد الصناعي والزراعي الذي ينتج منتجات مادية حقيقية، والذي تراجع في ظل سياسات الانفتاح، ليتحول الاقتصاد المصري إلى اقتصاد هش.

أصبحت الأولوية في اقتصاد الانفتاح للقطاعات الخدمية، والترفيهية، والتجارية، وقطاعات المال والمصارف، والنقل الخاص، والإسكان الفاخر، والسياحة، والاستثمار العقاري، والمضاربات. هذه النوعية من الأنشطة أسماها عالم الاجتماع الألماني إيرليش بك: اقتصاد المخاطرة. ويسميها سلافوي جيجك: الاقتصاد الانفعالي. ومن قبلهما أطلق عليها أحمد بهاء الدين: انفتاح السداح مداح.

ودفع ذلك بالمواطنين إلى مزيد من الاستهلاك والإنفاق. فبعد أن كانت الأولوية للقطاعات الزراعية والصناعية حتى نهاية الستينيات من القرن الماضي، سادت مع الانفتاح أشكال العمل التي هي من أبناء عمومة القمار، لتبطل معايير العلم والمهنية: الصدفة والصدمة بدلاً من الخبرة. ونتج عن ذلك اتساع الفوارق بين الطبقات، ونزول عدد كبير من أبناء الطبقة الوسطى؛ الذين لا يملكون إلا تعليمهم ومهنيتهم، إلى الطبقات الفقيرة.

إن مهارة وتفوق ابن الطبقة الوسطى لن يصبحا شفيعاً له في ظل آليات وأخلاقيات مجتمع الانفتاح النيولبرالي. إنه عالم جديد على أولاد الطبقة الوسطى المصرية. عالم ليس المصير فيه شقيق الخبرة. لكن أسلافهم كانوا قد خبروه في الثلاثينيات والأربعينيات من القرن الماضي؛ أيام الاحتلال الإنجليزي الذي ربط الاقتصاد المصري بالاقتصاد العالمي، فطالته الأزمة الاقتصادية الكبرى وخربت بيوت الجميع.

ولذلك ينهزم أمام مجتمع المخاطرة الانفتاحي كل من: حسن في (سواق الأتوبيس، عاطف الطيب، 1983). وفارس في (الحريف، محمد خان، 1983). ومحمد فوزي في (أهل القمة). وطالب الطب كمال، ووالده الموظف الشريف عبد الصمد، في (على باب الوزير، محمد عبد العزيز، 1982). والفنان رمزي في (سوبرماركت، محمد خان، 1990). وإبراهيم، الأخ الأكثر وعياً، في (عودة مواطن، محمد خان، 1986). والموظف الشاب علي عبد الستار في (الحب فوق هضبة الهرم، عاطف الطيب، 1986). وغيرهم الكثيرون في أفلام تلك المرحلة، الذين لن يجدوا إلا الهوامش مكاناً لهم.

إن سنوات قليلة من الانفتاح كانت كفيلة بدفن المجتمع المصري أكثر بكثير من كل الحروب التي خاضتها مصر في العصر الحديث. وسيعتلي القمة الحلف الفاوستي الذي ظهر بالتزاوج بين اللصوص والبيروقراطية الفاسدة؛ والذي حصد ثمار تضحيات الطبقة الوسطى المصرية. سيصبحون هم رجال الأعمال الجدد، والطبقة العليا في المجتمع.



أفول العمل المادي الحقيقي والتحول إلى الاقتصاد الترفيهي والطفيلي نراه جلياً في (سواق الأتوبيس)، على سبيل المثال.

وبالرغم من أن الفيلم من إخراج عاطف الطيب، لكن يمكننا أيضاً أن ننسبه بشكل كبير إلى محمد خان؛ كاتب القصة، والذي كان من المقرر أن يخرجه، لولا انشغاله في تصوير فيلم آخر.

ورشة الأخشاب التي ربت أجيالاً، مهددة أخيراً بالإفلاس والغلق. الورشة التي كانت تنتج منتجاً مادياً حقيقياً، يتطلع الورثة الآن لتحويلها إلى استثمار عقاري.

هذا التحول سنجده يتكرر عند محمد خان في ما بعد في (عودة مواطن): يرجع الأخ الأكبر من عمله في الخليج ليجد مصنع مستحضرات التجميل الذي كان يعمل به قبل سفره وقد تحول إلى ملهى ليلي. وفي نفس الفيلم يصور محمد خان مصنع الحديد والصلب الذي يعمل فيه الخال كخرابة. إنه الديكور المؤلم للانفتاح. سنعثر أيضاً على بذور لنفس الفكرة في وعي خان في فيلم (الحريف): يهجر العامل الماهر فارس مهنته في مصنع الأحذية، لصالح العمل الهامشي الطفيلي؛ سواء في المراهنات على مباريات كرة القدم، أو لاحقاً في أنشطة التهريب.

في نهاية عقد السبعينيات، أي بعد تطبيق سياسة الانفتاح بعدة سنوات، بلغ معدل النمو في القطاعات الخدمية والترفيهية 14%. بينما تراجع النمو في القطاع الزراعي إلى 1% ، والقطاع الصناعي إلى 0,5% . واستمر تفاقم هذا التدهور في السنوات التالية.

الخراب، وخطة بونزي

تنامي الأنشطة الطفيلية في ظل اقتصاد الانفتاح ترافق مع لاأخلاقيات مجتمع السوق، وترافق أيضاً مع حشد الأخلاقيات "الدينية" الزائفة لخدمتها. وصل الأمر إلى ذروته عندما ذاقت مصر، ولأول مرة في تاريخها، إحدى أشهر استراتيجيات النصب في الاقتصادات الرأسمالية. يطلقون عليها في أدبيات الاقتصاد: خطة بونزي. نسبة إلى تشارلز بونزي (1882-1949)؛ أكبر النصابين في التاريخ الأمريكي.

وهذه الخطة تعني أن يغطي النصاب عمليات نصبه بأعمال خيرية على نطاق واسع. وهو ما كرره أيضاً المحتال الأمريكي برنارد مادوف (1938، نيويورك)؛ الذي سرق المليارات من الشعب الأمريكي، وهو يلعب لعبة الواهب الخيِّر، متبرعاً بالملايين لصالح أعمال الخير.

ستتعرض مصر مع نهاية عقد الثمانينيات من القرن الماضي لنفس عملية النصب على أيدي "شركات توظيف الأموال الإسلامية"؛ التي كانت تتلقى أموال المودعين -ومعظمهم من الطبقة الوسطى-، الذين وثقوا في الشكل الديني الذي حرصت على الظهور به، مدعومة بدعاية مكثفة من شيوخ الدين الذين كان يجلهم العامة. أخذت تلك الشركات في صرف أرباح وهمية من أصول أموال المودعين نفسها، مما أدى إلى ضياع مدخرات الطبقة الوسطى. من أشهر أصحاب تلك الشركات؛ أشرف السعد

(1954)، وأحمد توفيق الريان (1956-2013)، وكان كلاهما من كبار تجار العملة في السوق السوداء في السبعينيات من القرن الماضي.

الأخلاقيات الدينية الزائفة، والنصب باسم الدين، سنجد له إرهاصات مبكرة في شخصية زغلول رأفت في (أهل القمة)، والحاج تابعي زوج الأخت الكبرى في (سواق الأتوبيس).

لكننا في (فارس المدينة، محمد خان، 1991) نرى صورة للخراب العام الذي لحق بمصر في تلك الفترة. يرسم خان أيضاً في الفيلم صورة قاسية لتدهور وانحدار أبناء الطبقة الوسطى. وبالرغم من أننا لا نجد تسمية صريحة ولا نقداً لاذعاً للتغيرات السياسية والاقتصادية التي لحقت بالمجتمع -ولن نجدها في أي من أفلام خان الأخرى-، إلا أن أفلام خان كلها ُتبنى على تلك التغيرات. إن المدرس عبد العظيم (حسن حسني) الذي يعظ في المآتم، وينصب على الأغنياء بإلقاء نفسه أمام سياراتهم، يشحذ ويحتال ليوفر لنفسه أياماً قليلة من الحياة الكريمة. ولا يلقي الفيلم باللوم على أحد بعينه؛ لا الشركات النصابة، ولا المستشيخين الذين أضاعوا مدخرات الطبقة الوسطى. إن الشر في أفلام خان هو شر هيكلي لا فردي. يبدو "السوق" نفسه كما لو كان هو المصدر الذي تنبع منه كل الشرور ويطلق العنان لغريزة القطيع. كما لو كان هو النسخة الحديثة للقدر الغاشم في التراجيديا اليونانية القديمة. إنه مصدر كل الشر الشيطاني الذي يطفح به

الفيلم. وكأنه زومبي: ميت، لكنه نهم، ويتحرك بآلية لأكل رؤوس الأحياء.

تلك القوة الغاشمة للسوق سنجدها في كثير من أفلام خان في وقت مبكر حتى قبل (فارس المدينة)، و(سوبرماركت)، و(عودة مواطن). في (سواق الأتوبيس) مثلاً، لا نكاد نعرف مصدر كل هذا الشر الذي يطفح فيه المجتمع الانفتاحي سوى أنها أخلاقيات "السوق" التي تلحق الخراب بورشة الأخشاب.

إن سطوة رأس المال مدانة في أعمال خان، حتى في (موعد على العشاء، 1982). إن ابنة الطبقة الوسطى نوال (سعاد حسني) ترفض الإنجاب من زوجها رجل الأعمال عزت أبو الروس (حسين فهمي). وفي (طائر على الطريق، 1981) تتزوج فوزية من الثري جاد خوفاً من نفوذه، وهو الغير قادر على الإنجاب. بل ونعثر على وعي مبكر لدى خان بشيطنة رأس المال حتى في أول أعماله (ضربة شمس، 1978): إن الجريمة الغامضة في مستهل الفيلم مرتبطة برجال الأعمال ومافيا الاستيراد وتهريب الآثار.

قيم السوق الانفتاحي

الاستهلاك الذي كان يقوم في الخمسينيات والستينيات على اقتناء المنتجات المصنعة محلياً، والتي شهدت ازدهاراً في ظل

النمو الصناعي المصري، تحول منذ السبعينيات إلى استهلاك كمالي وتفاخري في عمليات الشراء الكثيف للمنتجات المستوردة باهظة الثمن التي كانت تزخر بها أسواق البضائع المستوردة (منى أباظة، ثقافات الاستهلاك المتغيرة في مصر الحديثة، 2006).

إلهاءات السلع المستوردة، وقدرتها التخديرية، دفعت بأصحاب الدخول المتواضعة من الطبقة الوسطى إلى الشراء المكثف؛ تقليداً للآخرين، وانبهاراً بإلحاح الحملات الإعلانية التي ظهر فيها نجوم الرياضة والفن. تم تمجيد صنم السلعة المستوردة، ودخل إنسان الطبقة الوسطى إلى السوق بوصفه مشتر وبضاعة في نفس الوقت.

الطبقة الوسطى؛ حاملة قيم المجتمع، والمعبرة عنها، تطلعت إلى مجاراة الطبقة الثرية في أنماط استهلاكها المفرط. وفعلياً، تورط الكثيرون في عمليات شراء تفوق طاقاتهم، فأنفقوا أكثر من دخولهم، وتورطوا بالتالي في أشكال من ممارسات الفساد والرشوة والسرقة؛ لتغطية الفارق بين الدخل والإنفاق. أما البعض الآخر؛ أي شرفاء الطبقة الوسطى، فغرقوا في مشاعر الاغتراب والتهميش والقهر.

صار ابن الطبقة الوسطى محاطاً من كل جانب، وفي كل وقت، بضغوط اجتماعية وثقافية تدفعانه دفعاً للاستهلاك المفرط

والإنفاق المتهور، وهو عاجز عن تلبية تلك الرغبات، لتدني الأجور، وارتفاع معدلات التضخم، وغلاء الأسعار، والبطالة المتفشية، وأزمات الإسكان، والغذاء، ..إلخ. وزاد من حدة هذه الضغوط استقالة الحكومات المصرية من وظيفتها التنموية، وعجزها عن ضبط ارتفاع الأسعار، وقيامها بخصخصة مصانع وشركات القطاع العام؛ بحجة تطبيق مبادئ النيولبرالية، واعتماد آلية العرض والطلب في سوق رأسمالية مفتوحة.

لكن السوق المفتوحة، والمنافسة الشريفة، لم تكن لا مفتوحة، ولا شريفة، عندما كانت مصلحة رأس المال تتطلب ذلك. إن سلعاً أساسية كالمواد التموينية، والحديد، والأسمنت، والسماد، ظلت محتكرة في أيدي قلة من كبار التجار والمستوردين، وهو ما فاقم الأزمات في المجتمع المصري.

إن الاسم "مواطن" في (عودة مواطن) هو نكرة للتعميم. سافر شاكر كمواطن وعاد ليجد نفسه مستهلكاً. لم تعد الرابطة هي الوطن بل السوق. وسيحاول شاكر العودة إلى قطر في النهاية بعد أن أدرك مأساة الطبقة الوسطى والتيه الذي دخلته. تحول المجتمع من ممارسة الإنتاج، إلى ممارسة التدمير: غش وتدليس، سلب ونهب، سرقة واستغلال، وهلم جرا. أخوه الأصغر إبراهيم؛ وهو الأكثر وعياً بالمتغيرات الجديدة في عصر الانفتاح التي حولت المجتمع إلى حالة حرب الجميع ضد الجميع، لم يستطع تحمل وعيه، فانخرط في إدمان المهدئات. كما أدمنت منى

في (زوجة رجل مهم، محمد خان، 1988) لعب القمار، عندما فقدت أحلامها.

إن العلاقة بين ابن الطبقة الوسطى وبين أبطال الانفتاح والنيولبرالية (المحتكرون، رجال الأعمال، أصحاب النفوذ الفاسدون..إلخ) نجدها دائماً مجهضة في سينما خان: تفقد منى في (زوجة رجل مهم) جنينها، وتنحاز إلى أبناء طبقتها في مظاهرات ثورة الخبز عام 1977. ترفض نوال ابنة الطبقة الوسطى في (موعد على العشاء) أن تنجب من زوجها رجل الأعمال. تنشأ علاقة حب بين فوزية وفارس في (طائر على الطريق)، وتطلب الطلاق من زوجها الثري جاد. وفي (سوبرماركت)؛ العلاقة بين رمزي عازف البيانو والدكتور عزمي محكومة بالفشل، فالأول غير مستعد للتنازل الأخلاقي، والثاني يفشل في تعلم العزف على البيانو. إن عرج أميرة في نهاية الفيلم، وهي تسير بصحبة الدكتور عزمي، هو إرهاصة أيضاً على توقع لفشل أي أمل ممكن في التزاوج بين الطبقتين، حتى وإن صعدت برفقة عزمي في المصعد ، بينما رمزي جالس على سلالم الفندق. سيظل دائماً ابن الطبقة الوسطى خادماً في بلاط رأس المال.

فقدان الثقة في الوكيل السياسي

حين أدرك محمد علي أن النخب المجتمعية التقليدية لن تصلح

لحمل مسؤولية إقامة النهضة المصرية الحديثة، أنشأ الطبقة الوسطى المصرية؛ بالتعليم المدني لأبناء الفلاحين، الذين أمدوا الدولة بموظفي الجهاز الإداري والتنفيذي. تعلم الفلاحون في مدارس الدولة، وتوظفوا في دواوين الدولة. ورافقت تلك العملية بناء الجيش المصري من أبناء الفلاحين، أيضاً. وحين وصلت مصر إلى القرن العشرين، كانت طبقتها الوسطى متجانسة، ومتميزة، بخصائص وسمات متفردة، فقادت مسيرة الحركة الوطنية سياسياً، واجتماعياً، وثقافياً، وقيمياً. وبعد ثورة 1952، توسعت وقويت الطبقة الوسطى مزيداً من التوسع والقوة، بعد أن انحاز لها النظام الجديد في سياساته الاقتصادية والاجتماعية والثقافية (الإصلاح الزراعي، التأميم، مجانية التعليم، مبدأ تكافؤ الفرص، الالتزام بتعيين خريجي الجامعات.. إلخ).

وربما لهذا السبب لم تجد الطبقة الوسطى المصرية، على مدار تاريخها، حاجة إلى تمثيل نفسها سياسياً في كثير من الأحيان. كان محمد علي، ثم عبد الناصر من بعده، هما "الوكيل السياسي" لتلك الطبقة. وتركت الطبقة الوسطى للحاكم، الذي اعتبرته وكيلها السياسي، مهمة الدفاع عن مصالحها الطبقية، وتأمين أحوالها الاقتصادية، والاجتماعية، والقانونية.

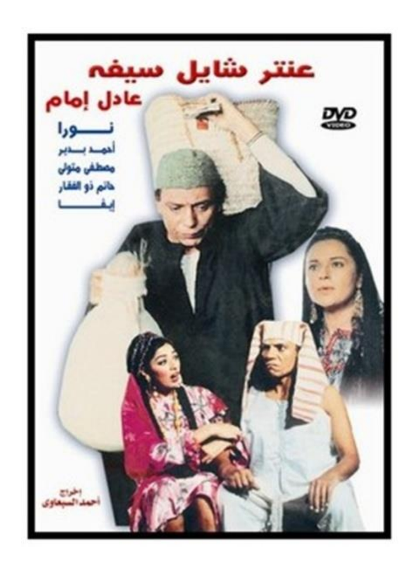
وحتى ما قبل الانفتاح، كانت الطبقة الوسطى المصرية تشعر بتميزها الواضح: واثقة بنفسها، معتزة بكرامتها، تزخر بالآمال لنفسها ولوطنها، وتنتج إنتاجاً ثقافياً واقتصادياً باهراً.

لكن بعد الانفتاح، فقدت تلك الطبقة ثقتها بالحاكم، أي بوكيلها السياسي، وشعرت أن ما ينتهجه من سياسات، اقتصادية واجتماعية وثقافية، هو ضد مصلحتها، فصارت محبطة، مهانة، وخف حماسها لقضايا الوطن، وضعف إنتاجها الثقافي والاقتصادي. فقدت الطبقة الوسطى الشعور بالأمان في ظل حكم السادات، ومبارك، ومن تلاهما. وكان من طبيعة الأمور أن تتجه للهجرة إلى خارج وطنها، أو تنسحب إلى داخل بيوتها.

الهجرة إلى الخارج

تظهر الصورة جلية في أهم أفلام تلك الحقبة. شاكر في (عودة مواطن) يسافر للعمل في قطر، وحين يعود إلى الوطن-السوق، يُحبط ويُصاب بالألم والتعاسة، فيعود مجدداً إلى منفاه الاختياري. خالد والد الطفلة ناهد في (سوبرماركت) يهاجر إلى الكويت. ابن المدرس عبد العظيم في (فارس المدينة) يهاجر إلى الخارج. وعطية في (خرج ولم يعد) يهاجر إلى الريف، في ما يشبه الانتقال عبر الزمن إلى عصر سابق. ويوسف في (الكيت كات، داوود عبد السيد، 1991) يحلم بالسفر إلى الخارج. ونرجس في (أرض الأحلام، داوود عبد السيد، 1993) تحاول طيلة الفيلم السفر إلى أمريكا. ومن قبلهم سافر عنتر في (عنتر شايل سيفه، أحمد السبعاوي، 1983) إلى إيطاليا، لجمع المال وإنقاذ الأرض من البيع. كذلك جميع أبطال (أمريكا شيكا بيكا، خيري بشارة، 1993).

أصبح السفر المؤقت إلى الخارج لجمع المال، أو الهجرة الدائمة، هو الأمل، وهو الوسيلة الوحيدة أمام الشرفاء لتحسين الوضع الاجتماعي. بعد أن كان التعليم والتفوق هو وسيلة أبناء الطبقة الوسطى للترقي الاجتماعي. أصبح ابن الطبقة الوسطى يبحث عن الخلاص الفردي، بعيداً عن المجتمع المأزوم، بعد أن فقد الأمل في صلاح حاله، مدركاً أن بقاءه واحتراقه في لهيب الانفتاح لن تنبعث منه أية عنقاء.



الانسحاب إلى الداخل

الصورة الأخرى، والتي تشبه صورة انسحاب حيوان ُجرح جرحاً قاتلاً إلى وكره، وتلمس طريقه إلى الخلف، نجدها أيضاً في الأفلام المهمة لتلك الفترة. أدرك ابن الطبقة الوسطى أن

المقاومة غير مجدية، وتفوق طاقته، أمام الزحف الكاسح للانفتاح، فقرر الاختفاء داخل الشقة-الجراب. صار الوطن ينفي الوطن، فأصبحت الشقة هي الوطن.

وتظهر الغريزة الفنية الصائبة لدى نجيب محفوظ، وفي توقيت مبكر، في استشراف الاتجاه الذي تسير فيه التغيرات الاجتماعية في مجموعة (الحب فوق هضبة الهرم).



وتظهر أيضاً لدى محمد خان، وعاطف الطيب، في التماثلات بين حال الوطن وحال البيوت، وفي التأكيدات البصرية لهذه الثيمة في (سواق الأتوبيس)، و(عودة مواطن)، وفي الكثير من أفلام تلك المرحلة.

المأساة جلية في (الحب فوق هضبة الهرم)؛ معاناة الحب أمام عدم توافر شقة. وفي الصراعات بين سواق الأتوبيس وزوجته من ناحية، وأخوته من ناحية أخرى في (سواق الأتوبيس). وفي البيت الأشبه بالأنقاض في (عودة مواطن). والشقة التي لا تصلح للحياة الآدمية في (خرج ولم يعد). والغرفة الضيقة الأشبه بجراب الكنجارو التي يعيش فيها فارس مع بلدياته في (الحريف). والشقق الضيقة أيضاً في (الكيت كات). والصراع على الشقة في (الشقة من حق الزوجة، عمر عبد العزيز، 1985). والشقة الأشبه بعلبة السردين التي لا تصلح لاستذكار طالب الطب لدروسه في (على باب الوزير، محمد عبد العزيز، 1982). وسيتكرر الأمر في (الأفوكاتو، رأفت الميهي، 1983)، في شقة المحامي حسن سبانخ التي لا تتيح أية خصوصية لسكانها. إن حبكة فيلم (كراكون في الشارع، أحمد يحي، 1986) بأكلمها مبنية على المعاناة في إيجاد سكن لمن فقد منزله بسبب كارثة لا دخل له فيها.

وتتداخل الصورتان معاً في كثير من الأحيان: الهجرة إلى الخارج، والانسحاب إلى الداخل. إن أهم أسباب الهجرة إلى الخارج في تلك الأفلام، كما هو في الواقع، كان من أجل الحصول على المال الكافي لشراء شقة.

أصبح جهاد ابن الطبقة الوسطى ينحصر في محاولة تعويض ما سلبه منه الانفتاح، في ظل الطبيعة المتوحشة لاقتصاد السوق

النيولبرالي. وسعى إلى هذا التعويض داخل جدرانه الأربعة. أصبحت الشقة-الجراب هي مكان الراحة المؤقتة من حرب الجميع ضد الجميع في الخارج-السوق، والمكان الوحيد الذي يمكن لابن الطبقة الوسطى أن يُعمل فيه إرادته.

ولذلك اكتسبت الشقة قيمة عاطفية متزايدة بسبب طابعها التأميني ذاك، بالإضافة إلى قيمتها المادية التي ظلت تتضاعف على مر الأعوام، وهو ما ضاعف من أهميتها التأمينية. ربما يساهم ذلك في فهمنا لأسباب تقهقر القيم الجمالية المعمارية في مصر في تلك الفترة. فالمسكن الذي تتعالى وظيفته كجراب حام، كان يكفي عملياً أن يكون كذا متر عرضاً في كذا متر طولاً وله باب يُغلق.

أسهم هذا بقوة في تنامي الشعور بالعزوف، وتصاعد الطبيعة الغيراجتماعية لابن الطبقة الوسطى منذ ثمانينيات القرن الماضي. هذه الخصيصة التي لم تشهدها تلك الطبقة من قبل حتى أثناء أعتى الأزمات الاقتصادية التي مرت بها في الثلاثينيات والأربعينيات؛ وقت كانت القضايا الوطنية والجلاء والدفاع عن الدستور هم شاغل أبناء هذه الطبقة.

لكن بعد الانفتاح تغيرت كيمياء الطبقة الوسطى. لم يعد هناك لا احتلال ولا استعمار ولا عدوان خارجي، وعزف ابن الطبقة الوسطى عن المشاركة في المجتمع، وفقد الإيمان في جدواه. وكان الخارج-السوق هو أيضاً يدفع بإصرار في اتجاه تمجيد

الروح الفردية. فاكتفى ابن الطبقة الوسطى بالمراقبة من خلوته لما يجري في المجتمع، كأنه في مقصورة مسرح.

كلمة إضافية عن عادل إمام

منذ أن وصل عادل إمام إلى المرحلة التي يختار فيها أفلامه، ويصبح هو المتحكم في ما يقدمه على الشاشة، وبغض النظر عن تفاوت المستوى الفني لتلك الأفلام، من المستحيل أن نعثر له على فيلم لا تظهر فيه الصورة السلبية لنتائج سياسات الانفتاح على المجتمع المصري.

تظل أفلام عادل إمام دائماً شعبية بامتياز، لكن الخبرة التي تتأسس عليها تلك الأفلام تحميها من التردي إلى مستوى المساخر. إن موهبة أخرى، ربما كانت أعظم موهبة ارتجال في تاريخ الكوميديا المصرية، كموهبة سمير غانم، على العكس، لا تحمي أعماله، ولنفس السبب، من التردي لمستوى المساخر.

يصل نجم السينما الشعبية العربية الأول إلى ذروته الفنية في أفلام كلاسيكية من قبيل: (الحريف)، (الأفوكاتو)، (حب في الزنزانة، محمد فاضل، 1983)، (اللعب مع الكبار، وحيد حامد وشريف عرفة، 1991)، (الإرهاب والكباب، وحيد حامد وشريف عرفة، 1992)، (المنسي، وحيد حامد وشريف عرفة، 1993)، (طيور الظلام، وحيد حامد وشريف عرفة، 1995)، وغيرها.



لكن حتى أفلامه الشعبية الأخرى الأقل فنية لا تخلو من نغزات ووغزات حادة لنتائج سياسات الانفتاح. مثلاً، لاحصراً: (على باب الوزير)، (عنتر شايل سيفه)، (كراكون في الشارع)، (الغول، وحيد حامد وسمير سيف، 1983)، وهلم جرا.

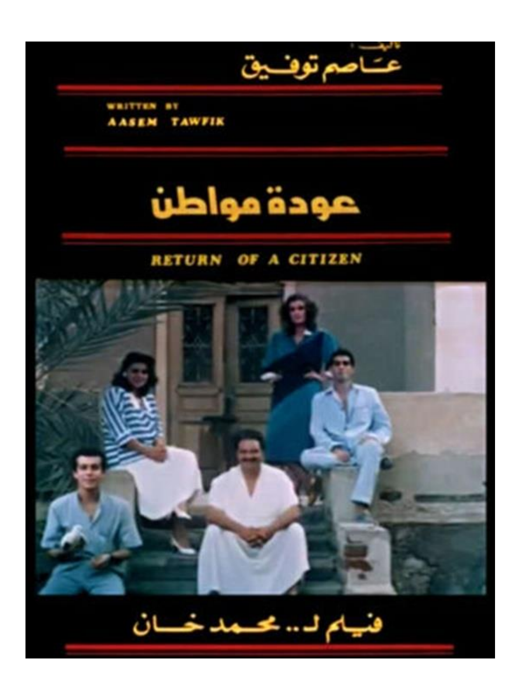
يضرب عادل إمام بجذوره في الشعب، خصوصاً في طبقتيه المتوسطة والفقيرة. وطالما وجدت أفلامه الشعبية صدى جماهيرياً واسعاً في تلك البيئات. ورغم أنه أحرص على صقل الحيل الفكاهية لجذب انتباه جمهوره، أكثر من حرصه على تحميل أفلامه لمحتو تعليمي، إلا أن أفلامه الشعبية رغم ذلك لا تخلو من طبيعة جدلية.

فمن ناحية، تلعب هذه الأفلام، جزئياً، لدور مشابه للدور الذي كانت تلعبه قديماً الحكايات الخرافية. ربما لذلك تحظى أفلامه بإعجاب الأطفال، كما تحظى أفلام إسماعيل يس بإعجابهم لنفس السبب. ويمكن للملاحظة الدقيقة أن تعثر على تشابهات لأفلامه مع الحكايات الخرافية في عناصر من قبيل: شخصيات الأبله والمتذاكي والشجاع، المكر البريء، عاملا الحظ والصدفة، العاطفية، انتصار الرجل البسيط، والانحياز للنهايات السعيدة.

لكن، ومن ناحية أخرى، وبحكم تكوين الأفلام الشعبية، تتأسس تلك الأفلام في بنيتها التحتية على الخبرة الجماعية لنفس الفئات التي تستهدفها، متبنية رأيها العملي في الحياة وفي ما يحدث حولها. إنه الشرط الضروري للوصول إلى تلك الجماهير. وتلك الخبرة الجماعية هي شيء أكبر وأقوى من خبرة كل فرد على حدة؛ سواء كان ممثل أو منتج أو مؤلف أو مخرج، ولا يستطيع أي عائق أو حاجز أن يقف في وجه تسربها الحتمي إلى الفيلم الشعبي.

إن لعادل إمام صفوفاً طويلة من المستشارين، ومستشاوره هؤلاء هم أنفسهم أبناء تلك الطبقات، وهم مستشارون لا لموقف درامي بعينه، ولا لفيلم واحد محدد، ولكن لكل ما يجري في المجتمع. والحساسية العالية تجاه أبناء تلك الطبقات تمكن عادل إمام من إضافة خبراتهم إلى خبرته، ومواهبهم إلى موهبته. ربما كان هذا هو سر استمرار الهالة التي أحاطت به لعقود متتالية. وربما لنفس السبب لا يمكننا كتابة تاريخ اجتماعي للانفتاح بشكل منفصل عن أفلام عادل إمام.

النيولبرالية في سينما محمد خان



في فيلم (عودة مواطن، 1986)؛ يعود الأخ الأكبر شاكر (يحي الفخراني) إلى القاهرة، بعد رحلة عمل استغرقت ثمان سنوات في قطر. وبعد أيام قليلة من عودته، يقرر زيارة المصنع الذي كان يعمل به سابقاً في القاهرة. كان شاكر يعمل محامياً في مصنع لمستحضرات التجميل، من تلك المصانع التي كانت تنتج المكياج وأدوات التجميل للسوق المصرية؛ والتي لم تكن تعرف بعد حمى الاستيراد المجنون قبل سياسة الانفتاح. فماذا يجد شاكر في نفس العنوان القديم؟ في نفس الشارع، وبنفس رقم البناية:

المصنع وقد تحول إلى ملهى ليلي.

التحول من العمل المادي إلى العمل الانفعالي

إحدى السمات المميزة للاقتصادات التي تحولت فجأة إلى النيولبرالية هي التحول من الاقتصاد المادي الذي ينتج منتجات صناعية ومادية حقيقية، إلى ما يسميه سلافوي جيجك في كتابه (سنة الأحلام الخطيرة، 2012): "العمل الانفعالي-العاطفي"؛ أي القائم على خدمات الترفيه والتسلية، والأنشطة الطفيلية، ومضاربات البورصة، والتسويق العقاري، والإسكان الفاخر، والاستثمار السياحي، وخدمات الاتصالات والمعلومات..إلخ. هذا التحول الحاد والصادم (والصدمة عنصر أساسي في سياسات النيولبرالية) بدأ في العالم مع تولي مارجريت ثاتشر رئاسة وزراء بريطانيا (مايو 1979)، ورونالد ريجان رئاسة أمريكا (يناير 1981).

فمنذ ذلك الحين تم إطلاق يد الرأسمالية العالمية؛ وبدأت عمليات توسيع الخصخصة، ومنح المزيد من الإعفاءات والامتيازات للشركات الكبرى العابرة للقارات، وانسحبت الحكومات من السوق، وتقلصت اعتمادات التأمين الصحي، وتم تحجيم نفوذ النقابات العمالية، وزادت الضرائب على الطبقة الوسطى، وتم تخفيضها عن الشركات الكبرى، وانتهجت سياسات

مالية واقتصادية لا تعير اهتماماً لطحن الطبقات الوسطى والفقيرة؛ سياسات كان هدفها إطلاق الحرية الكاملة للرأسماليين لتوليد المزيد من الثراء. فتفاقمت المعاناة الجماعية لشعوب بأكملها، وأفلست دول، وقامت حروب أهلية في أخرى، وحل الفقر العام على معظم مجتمعات العالمين الثاني والثالث التي انتهجت حكوماتها تلك السياسات.

لكن ما بدأ عالمياً مع وصول ثاتشر وريجان إلى الحكم، بدأ قبل ذلك ببضع سنوات في مصر؛ مع تدشين أنور السادات عصر الانفتاح الاقتصادي (الذي أسماه أحمد بهاء الدين: انفتاح السداح مداح)؛ مع "ورقة أكتوبر"، وإصدار القانون رقم 43 لسنة 1974، الذي فتح الباب أمام رأس المال الأجنبي الآتي من الخارج، والقانون رقم 118 لعام 1975، الذي فتح الباب على مصراعيه للقطاع الخاص المصري في الداخل للاستيراد. بين ليلة وضحاها، تحولت مصر من عصر "الاستهلاك الضروري" إلى عصر "الاستهلاك المفرط". وتم نزع سيطرة الدولة على الاقتصاد والتجارة، وأدى ربط السوق المصري بعجلة السوق الرأسمالي العالمي إلى أن أصبح عرضة لقوته، وتقلباته، وإرادته، ورغباته.

وكانت النتيجة هي عملية مستمرة من التدهور الطبقي، الذي أخذ في الاتساع يوماً بعد يوم، فاتسعت الفجوة الطبقية بين

الأغنياء والفقراء، وبرزت سياسات اقتصادية ومالية تسمح للأغنياء بأن يزدادوا غنى، وتدفع الطبقة الوسطى والفقراء نحو مزيد من الفقر.

وفاقم من ذلك الوضع الزحف الاستهلاكي الذي رافق الانفتاح، فدفع إغراء البضائع المستوردة بأصحاب الدخول المتواضعة من الطبقة الوسطى إلى الإفراط في الشراء، فأنفقوا ما يفوق طاقاتهم في مجالات الاستهلاك الكمالي، بعد أن راحت تروج له وتغذيه الشركات الكبرى (بإعلانات للرياضيين والفنانين للترويج للسلع والخدمات الاستهلاكية)، حتى أصبحت الكماليات هي الضروريات، في مجتمع صار عاجزاً عن سد الحاجات الضرورية لعشرات الملايين من أبنائه.

وعادت مصر إلى الموقف الطبقي الذي ساد المجتمع قبل ثورة 1952؛ احتكار طبقة بالغة الصغر للثروة القومية، وانتشار الفقر بين عموم الطبقات الوسطى والفقيرة، وانسداد باب الأمل أمام أبنائها في الترقي. مما دفع بالنخب المهنية للطبقة الوسطى للهجرة إلى الخارج بحثاً عن الخلاص الفردي؛ كحال شاكر في (عودة مواطن)، وخالد (نبيل الحلفاوي) والد الطفلة ناهد الذي هاجر إلى الكويت في (سوبرماركت، 1990)، وابن المدرس عبد العظيم في (فارس المدينة، 1991). في حين انغمس من تبقى منهم في الدوامة المعيشية لتوفير الاحتياجات الضرورية

والصراع من أجل البقاء، كحال باقي شخصيات أفلام محمد خان. بينما يصبح يحي (خالد أبو النجا) بطل فيلم (في شقة مصر الجديدة، 2007) سمساراً في البورصة؛ كصدى للتغير الحاد في مجتمع مصر الجديدة. لقد باتت هذه هي المهن التي تسمح بالأمان المالي والترقي الطبقي. ولا يفوت خان هنا أن يُظهر يحي كسليل تافه لفوارسه في (طائر على الطريق، 1981)، و(الحريف، 1983)، و(فارس المدينة).

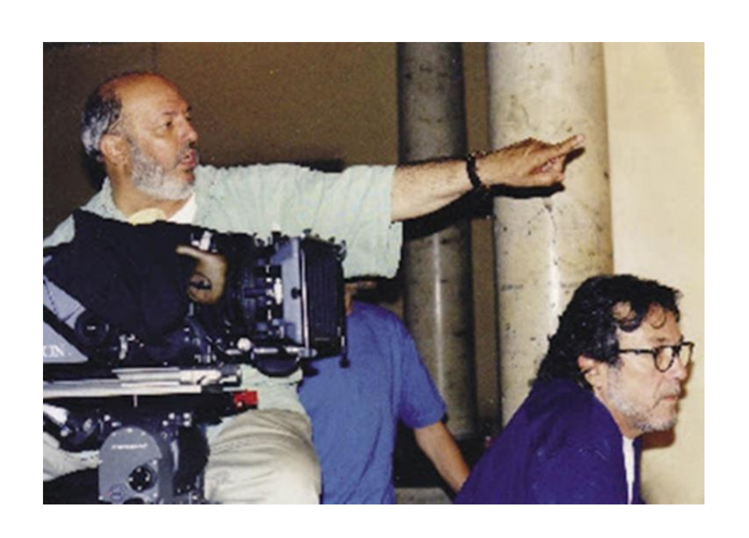
أسبقية محمد خان وعاصم توفيق

(عودة مواطن) هو من الأفلام الأولى في تاريخ السينما العالمية التي ترصد بوعي عميق التحولات في المجتمعات



الاشتراكية التي انتقلت إلى اقتصاد السوق الحر، وأثر تلك التحولات على الطبقة الوسطى. وينتبه في وقت مبكر جداً إلى الآثار التي سترصدها بعد ذلك بعقد كامل السينما في أوروبا الشرقية وأمريكا اللاتينية (وهي الدول التي خضعت لشروط النيولبرالية، وصندوق النقد الدولى، كحال مصر). وهو ما نرى صداه القوي، مثلاً، في الفيلم الروائي للمخرج الروماني ناي كارانفيل Nae Caranfil (المؤسسة الخيرية، 2002) Filantropica، والذي تبدأ افتتاحيته باللوحة الاستهلالية التالية: "في رومانيا الآن، هناك طبقة صغيرة من فاحشي الثراء، وطبقة صغيرة من المعدمين، وبينهما عدد كبير جداً من الشحاذين؛ كان يُطلق عليهم في ما مضى: الطبقة الوسطى".

من اللافت أيضاً أن خان يصنع فيلماً سابق على هذا الفيلم بعشر سنوات؛ هو (فارس المدينة)، وفيه إشارات بينة للخراب الذي لحق بالطبقة الوسطى. إن أستاذ التاريخ في الفيلم (عبد العظيم: حسن حسني) هو شحاذ ينصب على الأغنياء، كحال بطل فيلم (المؤسسة الخيرية)، الذي هو نفسه أيضاً مدرس ثانوي ينصب ويحتال على الأغنياء ليوفر لقمة عيشه.



الوعي بسمات العصر النيولبرالي الجديد لدى محمد خان، وشريكه كاتب السيناريو عاصم توفيق في (عودة مواطن)، نجده في أنقى صوره عندما يتحول مصنع مستحضرات التجميل إلى ملهى ليلي، مع إشارات إلى بقاء عمال وموظفي المصنع السابقين في العمل بالملهى.

وفي المقابل، فإن المصنع الحقيقي في الفيلم؛ مصنع الحديد والصلب الذي يعمل به الخال (عبد المنعم إبراهيم)، يظهر على نحو تبدو فيه أحوال العمل في تدهور وانحدار، بل ونرى أحد العمال وقد أدمن تعاطي المخدرات.

إن مشاهد المصنع، على نحو خاص، مدعومة بوعي إخراجي عال من خان، قل أن يوجد بين المخرجين السينمائيين، فهو يُفوِّت

فرصة تصوير مصنع الحديد والصلب على نحو مبهر بصرياً، بكل إمكانيات الثراء البصري والتشكيلي لكادرات مصنع من هذا القبيل، لصالح دعم المعنى الأكثر عمقاً، فيصوره كخرابة صدئة، في كادرات ضيقة ومغلقة؛ أي متقشفة بصرياً (وليست فقيرة).

في مشهد دال في (عودة مواطن)، تطلب الأخت الكبرى فوزية (ميرفت أمين) من خالها عامل مصنع الحديد، مساعدتها في البحث عن عمال لمخبز الكيك والجاتوهات الذي ستفتتحه (اسم المخبز: ماري أنطوانيت). لقد لاحظت فوزية أن المستقبل الآن هو للاستهلاك التفاخري والترفيهي. إننا هنا نشهد أيضاً وعياً عال من خان-توفيق بسمة أساسية للنيولبرالية: المجتمع الاستهلاكي الذي يجد معظم أفراده صعوبة حقيقية في الحصول على رغيف الخبز، يتطلع للحصول على الجاتوه.

بل وسيصبح على استعداد للتضحية بكل شيء للحصول على الجاتوه في فيلم (سوبرماركت)، وهو أحد أهم الأفلام الأخرى التي تعاون فيها خان مع توفيق، والتي ترصد توابع سياسات الانفتاح على الطبقة الوسطى المصرية. وخان-توفيق هنا يسبقان نقاد النيولبرالية في ما سيُطلقون عليه لاحقاً: "سلوك المستهلك المتطلع وغير القادر مادياً". فالعصر الانفتاحي الجديد قد فتح الشهية للاستهلاك المفرط والإنفاق المتهور، وأصبح إنسان الطبقة الوسطى محاطاً من كل جانب، وفي كل وقت، بالضغوط

الثقافية والسلوكية والاجتماعية التي تدفعه دفعاً نحو الإنفاق المتهور، وهو عاجز في الوقت نفسه عن تلبية تلك الرغبات؛ لتدني الأجور، والغلاء، والبطالة المتفشية، وأزمات الإسكان والغذاء.

إن الطبيب الثري عزمي (عادل أدهم) في الفيلم يبدو واعياً أيضاً بالحقيقة التي أدركتها فوزية في (عودة مواطن)، ولذلك يفتتح سوبرماركت جديد كأحد أهم أشكال الاستثمارات المربحة في المرحلة الجديدة. وذلك بعد أن يعرض لنا خان المنطق الصريح في إدارة المستشفى التي يملكها الدكتور عزمي كـ سوبرماركت. بل ويشعرنا خان كما لو أن الدكتور عزمي يتحرك في مستشفاه، وقصره، كمالك إقطاعية بين عبيده.

أفول الطبقة الوسطى يتزامن مع أفول العمل المادي

بالرغم من أنه لا تجري تسمية أو نقد التغيرات الاقتصادية والاجتماعية في أفلام خان مباشرة أو صراحة. إلا أن البناء الدرامي في أعماله يتوقف برمته عليها، مثلما تعتمد إضاءة مصباح على الكهرباء. وتحتفظ تلك الأفلام بآثار دائمة لا تخطئ لعملية أفول الطبقة الوسطى المصرية، كما تحتفظ صور شمس الفوتوغرافية في (ضربة شمس، 1978) بآثار الجريمة. إن تدهور المصنع الذي يمثل أفول العمل المادي في مقابل صعود

العمل الانفعالي والترفيهي، وتفسخ الرابطة الأسرية في (عودة مواطن)، وتدهور مكانة العمل الزراعي، والضغوط المادية على الطبقة الوسطى في (خرج ولم يعد، 1984)، والثقافة الاستهلاكية، وتسليع الإنسان في (سوبرماركت)، وما أدى إليه انسحاب الدولة من السوق من فساد وخراب عام في المجتمع كله في (فارس المدينة)، كل تلك المظاهر للتحول إلى الاقتصاد النيولبرالي، يأتي متزامناً في سينما خان مع "أفول" الطبقة الوسطى أفولاً بطيئاً وقدرياً.

وأفول الطبقة الوسطى عند خان-توفيق هو أكثر فنية من معالجات سينمائية أخرى أكثر سخونة من الناحية الدرامية؛ كسينما عاطف الطيب مثلاً. فالأفول؛ أي التحلل التدريجي البطيء، والذي هو أقل سخونة من المعالجات التي تقيس التغيرات المجتمعية بموازين أكثر دقة تسجيلياً، يتيح ملاحظة رائحة عفونة التحلل من ناحية، ويتجنب عنصر "الصدمة" الذي تتسم به المعالجات الدرامية الساخنة من ناحية أخرى. لذلك تتاح لأعمال خان التغلغل إلى أعماق أبعد في نفس المُشاهد، ذلك التغلغل الذي يتطلب حالة من الاسترخاء يقضي عليها أسلوب "الصدمات". ولذلك تصبح أفلام خان جزءًا من خبرة المُشاهد؛ جزءًا من ذاكرته، أكثر من غيرها من أفلام الواقعية الاجتماعية.

إن أفلام خان ليست وثائق اجتماعية وصفية، بقدر ما هي قطع فنية تعكس متغيرات اجتماعية حقيقية برؤية نافذة. ولذلك فهي خالية من النبرة الصارخة والخطابية المباشرة للوثائق الاجتماعية.



وبالرغم من أن واقع التحولات في الطبقة الوسطى المصرية نفسه يتسم بالصدمات والفرتكة (والفرتكة هي التقطيع مثل الذَّرِ)، إلا أن تفضيل خان-توفيق، في أفلامهما عن الطبقة الوسطى، لمنظور الأفول على أسلوب الصدمات، هو تفضيل لرهافة الفني على غلاظة يد التسجيلي، تفضيل للتصوير الزيتي على الفوتوغرافيا، للتنوير على الأهمية المعلوماتية.

وثمة شيء مواز لذلك الأسلوب في التحلل البطيء والتدريجي لشخصيات الطبقة الوسطى في أعمال نجيب محفوظ؛ خصوصاً في شخصية أحمد عاكف في (خان الخليلي، 1946)، والسيد أحمد عبد الجواد في (الثلاثية، 1956-1957). تلك الأعمال التي ترصد واقع الطبقة الوسطى المصرية في فترة الحرب العالمية الثانية وما بعدها، والمشابه كثيراً لواقعها بعد الانفتاح. هناك "شاعرية" في أسلوب الأفول، ربما لتماشيه مع قانون الوهن الحتمي التدريجي في الطبيعة.

منظور الأفول البطيء أيضاً يتيح الفرصة الفنية لعرض الجانب القدري للخراب الناتج عن التحولات في السياسات الاقتصادية-الاجتماعية. إن المسؤولية عن الشر هنا تصبح مسؤولية هيكلية، وليست فردية أو شخصية فقط، كما تطرحها الأعمال الدرامية الأقل وعياً.

يبدو الأمر في سينما خان وكأن الفرد ليس هو من يستخدم الشر، بل الشر هو من يستخدمه. إن العنصر القدري (أو الهيكلي) في الخراب (أو الشر) واضح في كل أعمال خان، وبخاصة في (فارس المدينة).

الشر الهيكلي

فرغم أننا نعلم من تاريخ فارس (محمود حميدة) في (فارس

المدينة) -ويحق لنا اعتباره التطور الطبيعي لفارس (عادل إمام) في فيلم (الحريف)- أنه كان يتاجر في العملة، وفي أنشطة أخرى كثيرة غير مشروعة، لكن خان لا يدين بطله في (فارس المدينة)، كما لم يدن من قبل فارس في (الحريف)، أو حتى القاتل في نفس الفيلم (عبد الله: نجاح الموجي)، أو فوزية، أو صاحب الكباريه (مصطفى: حسين الشربيني) في (عودة مواطن)، أو عيد الحِرفي (أحمد زكي) في (أحلام هند وكاميليا، 1988)، أو غيرهم من شخصياته التي يمكن أن تظهر أشراراً منحرفين عند غيره.

قد يرجع ذلك في جزء منه إلى صفة "الحنو" على الإنسان التي تميز كل فنان كبير. وطالما لمسنا حنواً من كبار الأدباء والفنانين تجاه شخصيات الأوغاد واللصوص والمحتالين.

لكننا نعتقد أن ذلك يرجع أيضاً إلى رؤية خان لأسباب الشر في المجتمع. فالشر عند خان ليس فردياً ذاتياً خاصاً، بمعنى أن الفرد ليس هو فقط المسؤول عن الشر، ولكن مصدره الأساسي هو السياق العام الاقتصادي والاجتماعي. من هنا تنتفي الرؤية التربوية في أفلامه، تلك الرؤية الأخلاقية المدرسية التي ُتحمِّل الفرد وحده مسؤولية الشر، وبالتالي تحمله أيضاً مسؤولية مقاومة الشر: بالإنضباط الأخلاقي، والإحساس بالمسؤولية، وعودة الأصول الطيبة المهجورة.

وربما يفسر ذلك على نحو ما النهاية الأصلية التي كتبها خان لفيلم (سواق الأتوبيس، 1983- قصة/ محمد خان، إخراج/

عاطف الطيب)، والتي يحرق فيها سائق الأتوبيس حسن سيارته للأجرة، ويقف ليتفرج عليها. والتي غيرها عاطف الطيب إلى مشهد ضرب حسن للص الأتوبيس على أنغام النشيد الوطني.

إن خان لا يمكن أن يُحمِّل لصاً صغيراً من لصوص الحافلات مسؤولية الشر، ورؤيته لهيكلية الشر تتنافى مع إلقاء اللوم على لص فردي؛ قد يكون هو نفسه ضحية لذلك الشر الهيكلي. فضلاً عن نفور فوارس خان المهزومة من فكرة الاعتداء بالضرب على لص تافه.

إن الهدف المسيطر على فارس هو جمع المال، ولكن ليس بدافع الجشع أو زيادة الثروة الشخصية، بل بدافع مضاد لطبيعة رأس المال الذي لا يعبد إلا الربح. إن فارس وهو يسعى لجمع المال تسديداً لديونه ووفاءً لكلمته -بعد الخراب الذي لحق بمصر في عملية النصب التي قامت بها شركات توظيف الأموال الإسلامية في منتصف الثمانينيات من القرن الماضي-، يبدو كما لو كان شخصية من المجتمعات البدائية التي تتحرك بدوافع الشرف، والفخر، والكرامة، والوهب. إنها أخلاق البطولة التي تجلب الاحترام، ويُبنى عليها التماسك الاجتماعي. ولذلك يبدو فارس شخصية أسطورية، بالرغم من معرفتنا بمصدر ثرائه الذي تراكم بطرق غير مشروعة.

إن شخصية فارس التي تتحد فيها الأضداد، كاتحاد دكتور جيكل ومستر هايد، تتحرك طيلة الوقت بين مجموعة من رجال الأعمال وأصحاب رؤوس الأموال الذين يبدون جميعاً وكأنهم مستر هايد بلا دكتور جيكل واحد. إن فارس من عصر آخر غير عصر أقرانه.



وربما لهذا السبب يُهدي خان الفيلم الذي تجري أحداثه في يونيو 1988، إلى عصر السيدة أم كلثوم: "إلى أصالة صوت وزمن أم كلثوم". كما أهدى من قبل (زوجة رجل مهم، 1987) إلى زمن عبد الحليم حافظ. وأعمال خان دائماً ما تستحضر

تاريخاً وزمناً سابق لتاريخ وزمن الفيلم نفسه. ويحق لنا اعتبار أن الحنين إلى أزمنة (أم كلثوم) و(عبد الحليم) ليس حنيناً إلى ماض فردي، ولكن إلى ماض جماعي؛ إلى عصر كامل بنمط علاقاته وقيمه. وربما يحتاج تأبين خان ورثاؤه لأزمنة أفلتت منا وولت كلمة إضافية.

فما يمنح بعداً ملحمياً لأفلام خان هو أن المسافة عنده في المكان كثيراً ما تحل محل المسافة في الزمان. يصبح انتقال نجوى (غادة عادل) من المنيا إلى القاهرة في (في شقة مصر الجديدة) هو انتقال بين زمنين شهدت في كل منهما الطبقة الوسطى وضعاً متبايناً. وتصبح عودة شاكر إلى بيت العائلة القديم في (عودة مواطن) هي محاولة لبعث عصر قديم بقيمه، في زمن أصبح مختلفاً. وتفضيل موظف الطبقة الوسطى عطية (يحي الفخراني) في (خرج ولم يعد)، للحياة في الريف على المدينة، هو تفضيل لعصر أكثر منه لمكان. تفضيل لقيم زمن ماض على قيم الحاضر. ومن قبل، ينتهي تلكؤ فارس في (الحريف) للدخول إلى السوق، ويستوعب استيعاباً تاماً التغيرات التي طرأت على العصر الجديد، بعد انتقاله (المكاني) من القاهرة إلى بورسعيد (المدينة الرمز للانفتاح) لكي يلعب مباراة كرة شوارع بها. فبعدها يتخذ قراره بمسايرة القيم الجديدة والعمل في التهريب. ويمكن اعتبار تفضيل فارس في نفس الفيلم لمجالسة الكباتن الرياضيين العجائز هو تفضيل زماني أكثر منه مكاني. وثمة شيء مناظر لذلك وسابق عليه في علاقة فارس سائق التاكسي

في (طائر على الطريق) بالسائق العجوز المجنون والشريد على الطريق السريع. بل وفي الارتباط الذي سينشأ لاحقاً بين فارس في (فارس المدينة) بأستاذ التاريخ عبد العظيم، والإقامة معه في مسكنه (أي في زمنه). ولنا أيضاً أن نعتبر العودة المتكررة لرمزي عازف البيانو في (سوبرماركت) إلى بيت أمه هي عودة في الزمان أكثر منها في المكان.

تحولات القيم

التحولات الهيكلية التي تسببت فيها سياسات الانفتاح التي انتهجها السادات بعد رحيل عبد الناصر، ثم مبارك من بعده، ثم من تلاهما، لم تؤد فقط إلى إعادة ترتيب العلاقات بين الطبقات على نحو مفاجئ وصادم، ولكنها أدت أيضاً -وهو الأهم- إلى إعادة كتابة نسق القيم السائد في المجتمع.

فقد ترافق مع الانفتاح، والاقتصاد الهش الذي يعطي الأولوية للقطاعات الخدمية والاستهلاكية، تفشي القيم الطفيلية في المجتمع. واتخذت الأنشطة الطفيلية صوراً عديدة مثل: استغلال السلطة والنفوذ الإداري، والارتشاء، والعمولات، والتواطؤ مع مصالح القطاع الخاص على حساب مصالح القطاع العام، والمضاربات في الأراضي والعقارات والعملات الأجنبية، والاتجار في السوق السوداء، والتهريب، والاستيلاء على أموال وأراضي الدولة.

وكانت لهذه الظواهر بالغ الخطورة على النظام القيمي للطبقة الوسطى، لأنها أدت إلى شيوع روح "الفهلوة"، وفقدان الإيمان بالعلاقة بين العمل والكسب. مما أدى إلى عواقب وخيمة على النظامين الاقتصادي والإداري في مصر؛ لأنه أدى إلى انهيار مبدأ ربط الأجر بالجهد، والعزوف عن العمل المادي الحقيقي المنتج (والذي هو أساس التنمية الحقيقية) لصالح الأنشطة الطفيلية والخدمية والمضاربات.

والوعي بهذه التحولات القيمية موجود في وقت مبكر جداً لدى خان، ويظهر بوضوح منذ (الحريف)، الذي يهجر فيه فارس مهنته في مصنع الأحذية، لصالح العمل الهامشي الطفيلي؛ من أول المراهنات على مباريات كرة القدم في الساحات العامة، وصولاً إلى العمل في تهريب السيارات. ولا يفوت خان حتى في فيلم (أحلام هند وكاميليا)، بالرغم من أن أبطاله من الخدم والمهمشين، لا من الطبقة الوسطى، أن يلفت نظرنا إلى أن الطريق الذي ينتهجه عيد الحِرفي لتوفير المال والترقي اجتماعياً هو إما السرقة، أو الإتجار في السوق السوداء للعملة.

لكن هذا الوعي أكثر وضوحاً في (عودة مواطن)، لدرجة أن التحولات القيمية الجديدة تصبح هي العمود الفقري الذي يُبنى عليه الفيلم بأكمله. إن تامر (إبراهيم يسري) المتخرج من كلية التجارة، يفضل العمل في وظيفة بارمان في فندق على العمل في تخصصه. وخطيبته نجوى (ماجدة زكي) تفضل هي الأخرى

العمل كنادلة في نفس الفندق، بينما تفتتح أختها الكبرى فوزية مخبزاً للكيك والجاتوهات. وصاحب مصنع مستحضرات التجميل نفسه مصطفى (حسين الشربيني) يفضل العمل مديراً لكباريه. مع إشارات واضحة لتفشي روح الطفيلية، والفساد، والغش، كقيم جديدة حاكمة في المجتمع النيولبرالي. هناك صاحب عمارة في الفيلم يبيع شققها الخمسين إلى خمسمائة مشتر. وهناك إشارات شديدة الوضوح إلى تفكك الأسرة المنتمية إلى الطبقة الوسطى. لم تعد الأسرة هي الرابطة، بل السوق.

إن اسم النكرة في عنوان الفيلم (عودة "مواطن") هو للتعميم. سافر شاكر إلى قطر كـ "مواطن"، وعاد ليجد نفسه "مستهلكاً". لم تعد الرابطة أيضاً هي الوطن، بل السوق. لقد عاد شاكر إلى أطلال الطبقة الوسطى، ويحرص خان على تصوير بيت العائلة ليوحي بهذا المعنى. وحين تفوته الطائرة في المطار، بعد أن قرر العودة لقطر مرة أخرى (العودة كمستهلك، لا كمواطن)، يحرص خان على أن يُجلس بطله تحت لافتة "بنك القاهرة".



ستتضح هذه الحقيقة على نحو أعمق في (سوبرماركت)؛ الذي تقرر فيه الشخصيات انحيازها بناءً على القيم الجديدة للسوق. إن الطفلة ناهد (مريم مخيون) تنحاز إلى أبيها، الذي هجرها سابقاً، لأنه أغنى من الأم. والأم أميرة نفسها تنحاز إلى الدكتور عزمي؛ لأنه من الأثرياء الجدد. حتى أن الفنان رمزي (ممدوح عبد العليم) نراه خادماً في بلاط رأس المال؛ يحمل الحقيبة للدكتور عزمي، ويعزف للأثرياء مقطوعات بيانو في كازينوهات

الفنادق، وفي حفلات عشائهم. وزوجته الباليرينا منى (عايدة رياض) توافق على العمل في فرقة رقص شعبي، لأنها رغبة رأس المال الذي يسعى إلى إدخال الفن في مجال السوق بوصفه "سلعة" قابلة للربح. وفن الباليه الرفيع لم يعد له سوق- سوبرماكت. هذا ما يقوله رمزي عازف البيانو نفسه.

إن المعنى الأكبر والمسيطر على فيلم (سوبرماركت) هو: ما يُباع ويُشترى هم الناس، لا السلع. وينتقل الإنسان من يد إلى يد، تماماً كما تنتقل السلعة من يد إلى يد. إن مجتمع السوبرماركت النيولبرالي يحول الإنسان ليس فقط من مواطن إلى مستهلك، ولكنه يحوله إلى بضاعة في نفس الوقت. إن حقيبة المال نفسها تنتقل من يد إلى يد، ويظل المال كما هو دون أن يحل أية مشكلة، بينما يُباع الناس ويُشتَرون.

وفي ظل مجتمع السوبرماركت، يحرص رأس المال على طمس وعي الناس، ليس فقط بالشروط الاجتماعية للعمل (أي الاستغلال)، بل أيضاً بالشروط التقنية والفنية للمنتجات السيئة، والتي يجد أن متطلبات إنتاجها بنوعية جيدة أكثر كلفة. فنجد تماثلاً، على سبيل المثال، بين رداءة السلع الغذائية وبين انحدار وتدهور "السلع الفنية". ويحرص رأس المال على تمويه النوعية السيئة لكليهما، بإحاطتهما بوهج مظهري؛ كحافز أساسي للاستهلاك.

يُلقي أحد زملاء رمزي إليه بشريط كاسيت لبعض الأغاني

الهابطة وهو في سيارته، كي يستمع إلى صوت العصر الجديد. فيضحك رمزي من كلمات وموسيقى الأغنية الرديئة، والمنتشرة انتشاراً واسعاً: "إيه الأستوك ده.. اللي ماشي يتوك ده.. كلمني.. فهمني".

يمكننا فهم ضحك رمزي باسترجاع كلمات أنسي الحاج: "المهزوم يصبح أقل انهزاماً إذا قهقه".

إن النصائح الثلاث التي يقدمها الدكتور عزمي لرمزي في دروسه عن كيف يصبح المرء مليونيراً هي: ضربة حظ + التنازل الأخلاقي + الاحتكار. هذه النصائح هي صدى لصيحات رأس المال المتحكم في مجتمع السوبرماركت.

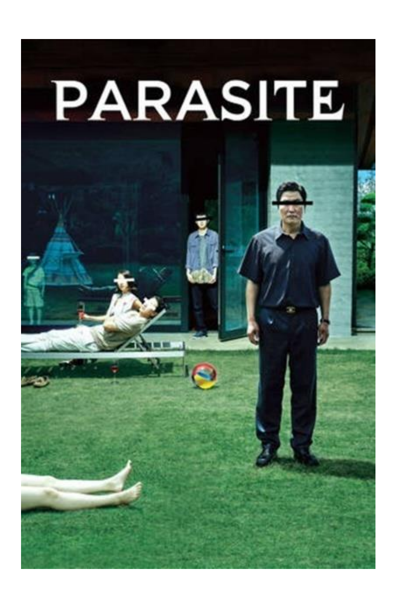
لقد أصبحت سلعاً أساسية كمواد التموين، والحديد، والأسمنت، والسماد، محتكرة في أيدي قلة من كبار المستوردين ورجال الأعمال الجدد من أمثال الدكتور عزمي.

فإذا أضفنا إلى ذلك انسحاب الدولة من السوق، واستقالتها من وظيفتها التنموية، وبيع مصانع وشركات القطاع العام، أدى ذلك، لا فقط إلى فرتكة الطبقة الوسطى، بل إلى الخراب العام الذي ينتصب فوقه (فارس المدينة) شامخاً كشاهد عليه. الخراب الذي يطفح من كل مكان وكأنه كارثة قدرية.

ويصبح الوضع في مجتمع السوبرماركت النيولبرالي أشبه

بنتائج القانون الثاني للديناميكا الحرارية: "الفوضى الناتجة عن اجتماع عنصرين مضطربين، تصبح أكبر كثيراً من حاصل جمع الفوضى في كل منهما على حدة".

الطفيلي في النيوليبرالية



قال بونج جون-هو؛ مؤلف ومخرج فيلم (الطفيلي، 2019)، في عدد كبير من تصريحاته الصحفية، قبل وبعد حصول الفيلم على جائزتي: السعفة الذهبية لمهرجان كان 2019، وأوسكار أفضل فيلم لعام 2020، قال إنه قد قام بتصميم الفيلم، درامياً، وبصرياً، اعتماداً على ثيمة "السلالم"؛ واستخدمها كنوع من المكافئ الدرامي، والبصري، للاختلالات الطبقية، والتغيرات الاجتماعية التي تحدث في المجتمع؛ في كوريا الجنوبية بشكل خاص، وفي باقي المجتمعات الرأسمالية بشكل عام.



هذا تفسير لما شاهدناه في الفيلم من كثرة السلالم، وكثرة اللعب على فكرة "السلالم"؛ منذ المشهد الافتتاحي، الذي نرى فيه أسرة كيم الفقيرة (وهم أساساً من الطبقة الوسطى التي انضمت إلى فئة الشحاذين بعد إفلاس مشروع المطعم الذي افتتحه الأب كيم)، تلك الأسرة التي تعيش في قبو سفلي، تحت مستوى سطح الأرض، بل وحتى تحت مستوى المرحاض، الذي يلزم الصعود إليه عن طريق سلم. مروراً بعائلة بارك الغنية، والتي يضطر الزائر لقصرهم للصعود لعدة سلالم حتى يصل إلى الداخل. والقبو السري الموجود أسفل القصر والذي يلزم النزول إليه بسلالم؛ والمبني أساساً بغرض أن يختبئ فيه أصحاب الدار من الدائنين، إن حدث وأفلسوا في يوم من الأيام. إلى المدينة نفسها،

والتي رأينا عائلة كيم الفقيرة تهرع فيها من سلم إلى سلم، عبر سيول الأمطار التي أغرقت أحياء الفقراء والطبقة الوسطى.

فكرة السلالم فكرة أساسية في الرأسمالية، التي ترى أن الصراع والتناحر الاجتماعي ما هو إلا منافسة بين أفراد على موقعهم من السلم. لذلك يسمونه "السلم" الاجتماعي. والسلم – بطبيعة التعريف- صاعد هابط، طالع نازل؛ يكفي أن يبذل المرء بعض الجهد لكي يصعد إلى درجة أعلى في السلم، أو على الأقل هذا ما تعد به الرأسمالية المواطن.

مفهوم السلم الاجتماعي، هذا، قد لا يعجب طبعاً شخصاً ماركسياً، أو اشتراكياً، يرى المسألة الاجتماعية ليس بوصفها سلماً صاعداً هابطاً، وإنما قلاعاً، وسدوداً، وحواجز، وجدار فصل عنصري. فنحن نشهد، وعلى الدوام، كم الجهد والعرق الذي يبذله مليارات البشر يومياً، ومع ذلك يظلون محلك سر، هذا إن لم يتراجع مستوى معيشتهم إلى الخلف، لأسباب في أغلبها هيكلية، لا علاقة لها بالتكاسل الفردي، ولا سوء الحظ القدري، بقدر ما لها علاقة بالسياسات الاقتصادية والمالية التي لا دخل للأفراد فيها؛ فقد تفقد، على سبيل المثال، العملة المحلية قدراً كبيراً من قيمتها، أو تفلس شركات، أو تحدث أزمة رهونات عقارية نتيجة تلاعب وفساد في بعض البنوك..إلخ، وتكون النتيجة في النهاية هي فقدان الطبقة الوسطى لكل مدخراتها، وانضمامها إلى طبقة الفقراء، أو حتى المعدمين.

ويبدو لنا أن فيلماً مصرياً من صنع محمد خان وشريكه في كتابة السيناريو عاصم توفيق، هو فيلم (سوبرماركت، 1990)، كان أكثر وعياً بكثير، وأصاب كبد الحقيقة حقاً، وفي وقت مبكر جداً من بدايات النيولبرالية (أو إن شئت القول: الانفتاح الاقتصادي، في مصر)، حين عبّر على لسان الدكتور عزمي مالك المستشفى الاستثماري، وهو يقدم نصائحه لعازف البيانو رمزي ابن الطبقة الوسطى، عن كيف يصبح الإنسان مليونيراً في عصر النيولبرالية، حين لخصها له في المعادلة التالية: ضربة حظ + التنازل الأخلاقي + الاحتكار. هذا هو السبيل الوحيد لتجاوز الحصون، والسدود، وجدران الفصل العنصري بين الطبقات في مجتمع الرأسمالية الطاغية. ليس الأمر، إذن، أمر سلم طالع نازل، ولكنها معادلة ثلاثية معروفة، ومضمونة النتيجة لمن جربها.

بالطبع هناك إشارات في فيلم (الطفيلي) عن ملامح مميزة للمجتمع الرأسمالي المعاصر، لا يمكن حتى لمخرج نيولبرالي أن يتجاهلها؛ من قبيل، مثلاً، أن الطبقة الوسطى لا تدخل أحياء الأغنياء إلا خدماً. أو جائحة إفلاس المشاريع الصغيرة والشركات الناشئة، والتي طالما روجت الرأسمالية لها كسبيل وحيد أمام أفراد المجتمع للترقي في السلم الاجتماعي. إن الأب كيم قد أفلس لأن مشروع المطعم الصغير الذي افتتحه قد فشل، وزوج مدبرة المنزل القديمة، والمختبئ في قبو قصر الأغنياء هرباً من الديّانة، هو أيضاً، قد أفلس بعد فشل مشروعه الصغير.

من ملامح المجتمع النيولبرالي التي نراها أيضاً في الفيلم؛ مسألة الفصل العنصري. وهو فصل عنصري ليس على أساس العرق، أو الديانة، أو الجنسية، أو اللون، ولكنه فصل عنصري على أساس المال. إنها الحقيقة التي بتنا نراها اليوم في كل مكان من عالمنا المعاصر، وحتى في مجتمعاتنا العربية. هناك جيتوهات مُسوَّرة يسكن فيها الأغنياء، معزولة عن باقي الأحياء الفقيرة والمتدهورة الخدمات التي يسكن فيها باقي السكان من الطبقات الوسطى والفقيرة؛ أي تلك التي يسميهم الفيلم (الطفيليون).



وهو ما يقودنا إلى ملاحظتنا الثانية الرئيسية: العنصرية المبثوثة تجاه الطبقة الوسطى والفقراء في صلب الفيلم، وفي ثناياه وحواشيه. تقول الأم، زوجة كيم، وبتأكيد حاسم، واقتناع

جازم، رداً على ملاحظة لزوجها كيم بأن سيدة القصر مهذبة ولطيفة بالرغم من كونها غنية! تقول الزوجة: لا، لا ينبغي القول بأنها لطيفة بالرغم من كونها غنية، بل يجب القول بأنها لطيفة لأنها غنية! إن المال يحسّن ويهذب الأخلاق، كالمكواة التي تفرد تجاعيد الملابس، أعطني مالاً مثلها، وستجدني أنا أيضاً لطيفة ومهذبة!

إن جوهر العنصرية هنا هو أن الأخلاق مرتبطة بالمال، مثلما هي الرائحة الكريهة في الفيلم مرتبطة بالفقراء وبأحياء الطبقة الوسطى. وللتأكيد على ارتباط الفقر بفساد الأخلاق والذوق السليم، يعرض لنا صانع الفيلم تصرفات وسلوك عائلة كيم الفقيرة حين استحوذت، ولفترة زمنية قصيرة، على القصر، في غياب أصحابه من عائلة بارك الغنية، فنرى كم القذارة، والفوضى، وسوء السلوك، والذوق الفاسد، أثناء اجتماع العائلة الفقيرة في غرفة المعيشة، وتناولهم للطعام والشراب بصورة مقززة. إن الأخلاق المنحلة هنا، والذوق الفاسد، هو رذيلة متأصلة في طبيعة الفقراء، هذا على الأقل ما يصلنا من ذلك المشهد. ويصبح من المنطقي، إذن، أن يتردد في وعينا تبرير الأم وهي تقول إن السبب هو الفقر، ولو كانت تلك العائلة غنية، لكانت أخلاقهم، وسلوكهم، وذوقهم، أفضل، وأنظف، وأرقى؛ فالمال هو من يكوي تجاعيد سوء السلوك والأخلاق؛ ويفردها، ويحسن من منظرها.

إن مثل تلك النوعية من الأفلام تمثل ارتداداً على التنوير الذي قامت به أفلام سابقة، على قلتها، كان صانعوها أكثر استنارة، ووعياً. إن (طفيلي) بونج جون-هو، يمثل ردة على أحد أهم الأفلام الناقدة للنيولبرالية: (وول ستريت، 1987) لأوليفر ستون؛ والذي لخص حال النيولبرالية، وفي مرحلة مبكرة جداً، على لسان أحد شخصيات الفيلم، سمسار البورصة جوردن جيكو، الذي كان يمدح الجشع قائلاً: الجشع مفيد، الجشع صحي، الجشع فضيلة!

بعد مرور أكثر من ثلاثين عاماً، يأتي (الطفيلي) ليصم الفقراء، لا الرأسماليين، بالجشع، وسوء الخلق، وفساد الذوق السليم، بل وليزايد على مقولات جوردن جيكو، قائلاً على لسان أبطال الفيلم، وبطريقة متماهية، لا ناقدة: الأخلاق مرتبطة بالمال، والمال هو من يحول الرذيلة إلى فضيلة!

إن صوت الفيلم هنا يعكس ارتداد الرأسمالية إلى أصلها الأولي، وذلك بعدما اعتدنا، في ما لا يعد ولا يحصى من الأفلام والمسلسلات الغربية والشرقية، على صوت الخطاب الأخلاقي للنيولبرالية الذي يصرِّح طيلة الوقت بأن الفرد هو وحده المسؤول عن وجود الشر، بفساد أو صلاح أخلاقه الشخصية، وبالتالي التعمية على مسؤولية السياسات الاجتماعية والاقتصادية للرأسمالية التيُ تفرض على الناس وتدفعهم دفعاً لاتخاذ قرارات "أخلاقية" بعينها.

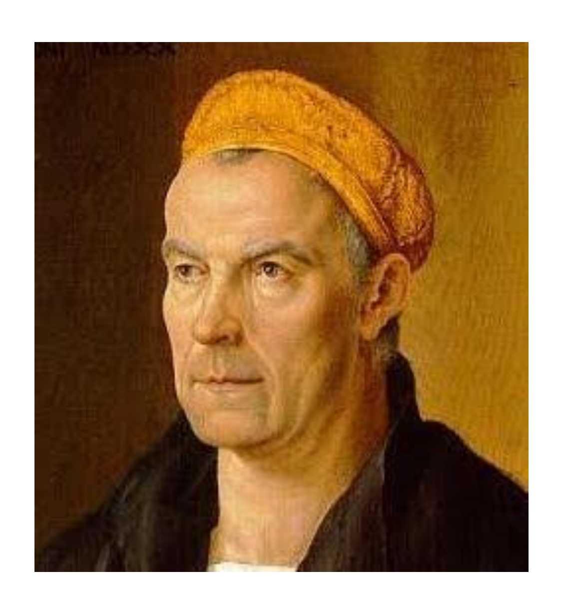
وعندما نقول بأن الرأسمالية الآن ترتد إلى أصولها الأولى، فإننا نريد أن ُنذكّر بالمقولة الشهيرة للاهوتي الفرنسي جان كالفن (1509-1564) الذي قال: "إن مقدار نجاح المرء مالياً في الدنيا، هو مؤشر على خلاصه في الآخرة". وهي المقولة التي قال عنها ماكس فيبر بأنها الفكرة التي قامت على أساسها الرأسمالية الحديثة، وأحد الروافع الأساسية لاقتصاد عصر النهضة الأوروبي.

من هذه الزاوية، يمكننا القول بأن الرأسمالية الأولى، ورأسماليتنا الفائقة اليوم، هما، كلتاهما، تسيران جنباً إلى جنب برفقة اللاهوتي.

أعفت الرأسمالية الأولى الثري من تأنيب الضمير؛ ليس لدى الرأسمالي تأنيب ضمير لأنه متأكد من أن الرب راض عنه، وعذاب النار في الآخرة سيتم الصفح عنه بسبب ثرائه المالي في الدنيا. هذا هو جوهر فكرة (صكوك الغفران)؛ التي كان يشتريها أغنياء أوروبا في العصور الوسطى لينالوا بها العفو في الآخرة، والتي باتت تطل برأسها في أشكال عدة، كالتبرعات المالية، مثلاً، والأعمال الخيرية التي يقوم بها كبار الأثرياء اليوم: تبرع واستثمر في سلامة روحك.

إن رأسمالياً من أيام عصر النهضة الأوروبية؛ هو جاكوب فوجر (1459-1525)، قد اشترى بأمواله صلوات الناس حتى يومنا الحالي؛ فجميع المستأجرين لـ (مساكن فوجر الاجتماعية)، وهي بنايات من العصور الوسطى في ألمانيا تؤجر شققها بأسعار زهيدة (أقل من مائة يورو في السنة)، يشترط عليهم، كشرط أساسي لقبولهم كسكان في تلك البنايات، أن يؤدوا يومياً صلاة صباحية من أجل سلامة روح فوجر: السلامُ عليكِ يا مريم، من أجل فوجر.

يعبر، إذن، (الطفيلي) عن رؤية الرأسمالية الفائقة للقيم والأخلاق الفردية، بربطها بحظ المرء من الغنى أو الفقر. ويعبر كذلك عن رؤيتها بخصوص المسألة الاجتماعية؛ فهي سلالم،



يمكن بالجهد والمثابرة الفردية الترقي والصعود عليها. وهو ما ينفي، في كل الأحوال، مسؤولية العنصر الجبري؛ المتمثل في السياسات الاقتصادية والاجتماعية المفروضة على الأفراد في المجتمع النيولبرالي. إن هذا النفور من تحميل الظروف الهيكلية أية مسؤولية، وقصر الأمر على مجرد اختيارات أخلاقية فردية، كانت قد عبرت عنه مارجريت ثاتشر ذات يوم بقولها: "لا يوجد شيء اسمه مجتمع، هناك فقط أفراد."

للمؤلف:

رواية: القاهرة تولوز

رواية: الخرتية

سيناريو: بيرة في الكلوب

كتاب: تأملات في سينما الكبار

كتاب: السينما في عصر النيوليبرالية